RESEARCH

Lisa Marie Gadatsch

Zwischen Hollywood und Bollywood

Das Autorenkino Mira Nairs



Zwischen Hollywood und Bollywood

Lisa Marie Gadatsch

Zwischen Hollywood und Bollywood

Das Autorenkino Mira Nairs



Lisa Marie Gadatsch
Tübingen, Deutschland

Dissertation an der Eberhard Karl Universität Tübingen, Institut für Medienwissenschaft, Tübingen, 2014

Gutachter:
Prof. Dr. Susanne Marschall
Privatdozentin Dr. Heike Oberlin

ISBN 978-3-658-09662-5 ISBN 978-3-658-09663-2 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-658-09663-2

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Springer VS

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer Fachmedien Wiesbaden ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media
(www.springer.com)

Inhalt

Nun fortzugehn von alledem Verworrnen,
das unser ist und uns doch nicht gehört,
das, wie das Wasser in den alten Bornen,
uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört;
von allem diesen, das sich wie mit Dornen
noch einmal an uns anhängt - fortzugehn
und Das und Den,
die man schon nicht mehr sah
(so täglich waren sie und so gewöhnlich),
auf einmal anzuschauen: sanft, versöhnlich
und wie an einem Anfang und von nah;
und ahnend einzusehn, wie unpersönlich,
wie über alle hin das Leid geschah,
von dem die Kindheit voll war bis zum Rand -:
Und dann doch fortzugehen, Hand aus Hand,
als ob man ein Geheiltes neu zerrisse,
und fortzugehn: wohin? Ins Ungewisse,
weit in ein unverwandtes warmes Land,
das hinter allem Handeln wie Kulisse
gleichgültig sein wird: Garten oder Wand;
und fortzugehn: warum? Aus Drang, aus Artung,
aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung,
aus Unverständlichkeit und Unverstand:
Dies alles auf sich nehmen und vergebens
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um
allein zu sterben, wissend nicht warum -
Ist das der Eingang eines neuen Lebens?

Rainer Maria Rilke, *Der Auszug des verlorenen Sohnes*

So ging der Kaiser unter dem prächtigen Thronhimmel, und alle Menschen auf der Straße und in den Fenstern sprachen: „Wie sind des Kaisers neue Kleider unvergleichlich! Welche Schleppe er am Kleide hat! Wie schön sie sitzt!“ Keiner wollte es sich merken lassen, dass er nichts sah; denn dann hätte er ja nicht zu seinem Amte getaugt oder wäre sehr dumm gewesen. Keine Kleider des Kaisers hatten solches Glück gemacht wie diese.

„Aber er hat ja gar nichts an!“ sagte endlich ein kleines Kind. "Hört die Stimme der Unschuld!" sagte der Vater; und der eine zischelte dem andern zu, was das Kind gesagt hatte.

„Aber er hat ja gar nichts an!“ rief zuletzt das ganze Volk. Das ergriff den Kaiser, denn das Volk schien ihm recht zu haben, aber er dachte bei sich: ‚Nun muss ich aushalten.' Und die Kammerherren gingen und trugen die Schleppe, die gar nicht da war.

Hans-Christian Andersen, *Des Kaisers neue Kleider*

1 Einleitung

> I come from a place of personal film-making. I make very personal films about things that are interesting to me.[1]

So begründete Mira Nair in einem Interview Anfang der neunziger Jahre ihre Motivation, Filme zu machen. Damals hatte sie gerade ihren zweiten Spielfilm abgedreht. Heute umspannt ihr Werk fünfzehn Spielfilme[2] und fünf Dokumentationen. Einige davon sind Kurz- oder Episodenfilme, die zum Großteil für die Kinoleinwand, vereinzelt aber auch für das Fernsehen produziert worden sind. Nairs Erfolgsgeschichte begann im Jahr 1988, als ihr erster Spielfilm *Salaam Bombay!* auf den Filmfestspielen in Cannes enthusiastisch gefeiert wurde. Seitdem hat sie zahlreiche Preise gewonnen und wurde mit verschiedenen Auszeichnungen bedacht. Zuletzt war es der Padma Bhushan Award, Indiens dritthöchster Zivilorden, der ihr im Jahr 2012 für ihre Verdienste um das indische Kino verliehen wurde. Spätestens seit ihrem weltweit viel beachteten und auch an den Kinokassen erfolgreichen Werk *Monsoon Wedding* (2001) hat sich der Publikumskreis Nairs zunehmend erweitert. In Deutschland trug ihre Jury-Präsidentschaft auf der 52. Berlinale im Jahr 2002 dazu bei, dass auch hier ihr Bekanntheitsgrad weiter wuchs. *Monsoon Wedding*, in dem die Regisseurin erstmals sehr deutlich mit Elementen des Hindi-Films spielt, korrespondierte mit einem gesteigerten Interesse europäischer Zuschauerinnen und Zuschauer am indischen Film, einem regelrechten Bollywood-Boom, der sich im Sommer 2002 von London ausgehend in verschiedenen westlichen Ländern ausbreitete. Die Filmkritikerin Margret Köhler vermutete bereits Ende 2001 im *Film-Dienst*, *Monsoon Wedding* hätte das Potential, in Europa ein neues Interesse am indischen Film zu schüren.[3] Insbesondere dadurch, dass Nairs Film in diesem Jahr auf den Festspielen in Venedig den Goldenen Löwen gewann, mag er tatsächlich seinen Beitrag dazu geleistet haben. Auch andere Kritikerinnen und Kritiker beobachteten dieses Phänomen, etwa Hanns-Georg Rodek, der im April 2002 in der „Welt" beschrieb, wie die Begeisterung, mit der *Monsoon Wedding* aufge-

1 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 150.
2 Der Spielfilm *The Reluctant Fundamentalist* feierte seine Premiere im August 2012 auf den Filmfestspielen in Venedig, einem Zeitpunkt, an dem diese Arbeit bereits abgeschlossen war.
3 Vgl. Köhler 2001, S. 42.

L. M. Gadatsch, *Zwischen Hollywood und Bollywood,*
DOI 10.1007/978-3-658-09663-2_1, © Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

nommen wurde, Teil einer gesamten Welle und vielleicht einer ihrer Auslöser war: [4]

> Als der Kinofilm „Monsoon Wedding" den Kritikern gezeigt wurde, sprangen sie von ihren Stühlen und tanzten. Zum ersten Mal hat Indiens Filmindustrie den Nerv des Westens getroffen – die Bollywoodisierung des Abendlandes kann beginnen. (…) Eine neue Welle rollt auf uns zu. (…) Ihr Name lautet „Bollywood". (…) Ein Trend also, zweifellos.[5]

Wurde Mira Nair damals sowohl in Indien als auch im Westen vornehmlich als indische Regisseurin wahrgenommen, bestand zu Beginn und im weiteren Verlauf ihrer Karriere auf Seiten der Rezipientinnen und Rezipienten und der Fachpresse oft eine große Unsicherheit darüber, wie sie einzuordnen sei. So wie Nair selbst zwischen den Welten wandelt – sie lebt, dreht und arbeitet abwechselnd in Indien, in den USA und in Afrika – handeln auch ihre Filme von Menschen, die zwischen verschiedenen Nationen und Kulturen pendeln. Hinzu kommt, dass Nair immer in ihrer filmischen Ausdrucksform variiert hat; es ist auch der ständige Wechsel zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen, der ihr Werk charakterisiert.

Die Regisseurin erzählt in ihren Filmen anrührende und gleichzeitig provokante Geschichten. Ihr Blick ist geschärft für die Ausgegrenzten, die Unterdrückten und die Stigmatisierten; neben Kindern widmet sie sich insbesondere Frauen. Gemeinsam mit ihrer sehr vielschichtigen Beziehung zu ihrem Ursprungsland Indien und ihrem Diaspora-Dasein hat dieser Aspekt dazu geführt, dass ihre Filme in der Wissenschaft bisher einzig in Zusammenhängen der Geschlechter-

---

4 Auch Marli Feldvoß schrieb im April 2002 in der *Epd Film*: „Die sentimentalen Seifenopern (…) gelten in ihrer heutigen verfeinerten Form als gesellschaftsfähig, sind hip und populärer denn je zuvor (Feldvoß 2002 (Epd Film), S. 24), Martin Kämpchen schrieb ebenfalls im April 2002 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von einer „Durchdringung von Hollywood und Bollywood" (Kämpchen 2002, S. 49). Ein nachweislich breites Interesse an Hindi-Filmen folgte darauf, dass Hindi-Filmmusik im Sommer 2002 plötzlich das britische Clubleben dominierte (vgl. Alexowitz, S. 10 f). Andrew Lloyd Webber produzierte gemeinsam mit dem indischen Popmusik-Superstar Allah Rakha Rahman das Musical *Bombay Dreams*, das British Film Institute realisierte das Filmprogramm *Imagine Asia* und das Victoria and Albert Museum präsentierte *The Art of Bollywood*. Parallel dazu lief Baz Luhrmann's *Moulin Rouge* (AU/USA 2001) in den Kinos, eine verspielte, sanft-ironische Hommage an den Hindi-Film und auch Gurinder Chadhas *Bend it like Beckham* (GB 2002) feierte große Erfolge. Die indische Produktion *Lagaan – Once upon a Time in India* (Ashutosh Gowariker, IND 2001) war kurz zuvor für einen Oscar nominiert worden und geriet in aller Munde, erntete bei den Filmfestspielen in Locarno stehende Ovationen (vgl. Alexowitz, S. 11) und lief auch in Deutschland erfolgreich in den Kinos (vgl. Jenny 25/2002, S. 178). Im Jahr 2003 eroberte der Film *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (Karan Johar, IND 2001) die deutschen Kinoleinwände. Auch eine vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Hindi-Film begann in diesen Jahren (vgl. Marschall 2006, Film-Konzepte, S. 1).

5 Rodek, S. 10 (An dieser Stelle sei bereits kritisch angemerkt, dass *Monsoon Wedding* hier fälschlicherweise schlicht als Bollywoodfilm verstanden wird. Konkreter wird auf diesen Aspekt in dem Kapitel zu *Monsoon Wedding* eingegangen werden.).

forschung, der feministischen Filmforschung und in Postkolonialismusstudien untersucht worden sind. Besonders mit dem Erscheinen von *Mississippi Masala* Anfang der neunziger Jahre wurden vorwiegend amerikanische Wissenschaftlerinnen mit zum Teil indischen Wurzeln auf Mira Nairs Filme aufmerksam. Meist sah man sie dabei in einer Reihe mit anderen Independent-Regisseurinnen und -Regisseuren oder aber als Mitglied einer Riege von im westlichen Ausland lebenden Filmemacherinnen aus Dritte-Welt- oder Schwellenländern, allen voran die indischstämmigen Regisseurinnen Deepa Mehta (*Water*, CDN/IND 2005) und Gurinder Chadha (*Bend it like Beckham*, GB 2002).[6]

> You don't just take a script, look at it, and start. It's a whole world of life that goes into it. It's about everything.[7]

Mit diesen Worten setzte Nair in dem eingangs erwähnten Interview ihre Beschreibung eines idealen Filmemachens fort. Was zeichnet das Werk dieser Regisseurin aus, die sich stets zwischen verschiedenen Welten bewegt, die sich bei der Stoffauswahl und beim Drehen von ihren tiefen Interessen leiten lässt, sich ausdrücklich auf den eigenen Blick verlassen will und die das Leben selbst in all seinen Facetten in ihre Arbeit einfließen lassen möchte? Dieser Frage soll in der vorliegenden Arbeit in Form einer umfassenden Monografie nachgegangen und damit eine Lücke in der Filmwissenschaft geschlossen werden: Eine

---

6 Autorinnen und Autoren, von denen hier die Rede ist und auf die in dieser Arbeit vereinzelt Bezug genommen wird, sind Gayatri Spivak (*Can the Subaltern Speak?*, USA 1988), Liz Kotz (*Striptease East & West: Sexual Representation in Documentary Film*, Großbritannien 1992), Samir Dayal (*The Subaltern Does Not Speak: Mira Nair's Salaam Bombay! as a Post-Colonial Text*, USA 1992), Janis Cole und Holly Dale (*Calling the Shots: Profiles of Women Filmmakers*, USA 1993), Poonam Arora (*The Production of Third World Subjects for First World Consumption: Salaam Bombay and Panama*, USA 1994), Gwendolyn Audrey Foster (*Women film directors: An international bio-critical dictionary*, USA 1995 und *Women Filmmakers of African & Asian Diaspora. Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*, USA 1997), Nina Tamara Roy (*The Third Space Critique: The Diasporic Cinema of Ismail Merchant and Mira Nair in Relation to Colonial and Post-Colonial Theory*, USA 1996), Judith M. Redding und Victoria A. Brownworth (*Film Fatales. Independent Women Directors*, USA 1997), Emanuel Levy (*Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, USA 1999), Kum-Kum Bhavnani (*Organic Hybridity or Commodification of Hybridity? Comments on Mississippi Masala*, USA 2000), Hamid Naficy (*An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, USA 2001), Sue Brennan (*Fifty Contemporary Filmmakers*, Großbritannien 2002), Jigna Desai (*Beyond Bollywood. The Cultural Politics of South Asian Diaspora Film*, USA 2004), Simon Featherstone (*Postcolonial Studies*, Großbritannien 2005), Michaela Maywald (*Indische Frauen in der Diaspora und ihre Darstellung im Diaspora-Kino*, Österreich 2005), Taunya Lovell Banks (*Both Edges of the Margin: Blacks and Asians in 'Mississippi Masala', Barriera to Coalition Building*, USA 2006), Deepika Bahri (*The Namesake: Deepika Bahri is Touched by Mira Nair's Vivid, Sonorous Account of Immigrant Life in an Adopted Home City*, USA 2007), Bidisha Banerjee (*Exoticized Heroine or Hybrid Woman? Diasporic Female Subjectivity in Mira Nair's Mississippi Masala*, Großbritannien 2011) und Moodley Subeshini (*Construction of Indian Women in the Films of Mira Nair and Deepa Mehta. Towards a Postcolonial Feminist Film Practice*, USA 2011).

7 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 152.

Werkschau, die den Fokus auf die Einzigartigkeit der Filmkunst Mira Nairs legt, stand bisher noch aus.[8]

Demzufolge werden ihre Filme die wichtigsten Quellen meiner Untersuchungen sein. Der möglichst offene, unvoreingenommene, aber gleichwohl systematisch wissenschaftliche Umgang mit ihnen erfolgt durch die Methode des auf das Medium Film angewandte close reading sowie durch die hermeneutische Filmanalyse. Letzterer liegt die Annahme zugrunde, dass Filme im geisteswissenschaftlichen Sinn komplexe Texte sind, die über latente Sinnstrukturen und tiefe Bedeutungsebenen verfügen, die es zu verstehen gilt. Erst die hermeneutische Entschlüsselung, so meine These, wird auch der Filmkunst Mira Nairs in all ihren unterschiedlichen Dimensionen gerecht. Dabei werden ihre Filme nicht nur als kulturell codierte Produkte verstanden, sondern auch unter einem biografischen Ansatz erfasst. Dass die Regisseurin Sujets entwickelt und verfolgt, die für sie von persönlichem Interesse sind und die in enger Verbindung zu ihrer eigenen Lebensgeschichte stehen, kennzeichnet sie aus meiner Sicht als klassische Autorenfilmerin.

Als ein in der Filmgeschichte und der Filmwissenschaft vielfach diskutierter Begriff verlangt der „Autorenfilm" eine genauere Betrachtung, auch um schließlich Mira Nair als Filmkünstlerin exakter einordnen zu können und um meine Herangehensweise an ihr Werk weiter zu begründen. Nach einem ursprünglichen Verständnis ist ein Autorenfilm das Werk eines Schriftstellers: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts boten Autoren wie beispielsweise Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Paul Lindau, Peter Altenberg oder Hugo von Hofmannsthal ihre Dienste als Drehbuchverfasser an[9] und erhoben damit den Film aus bildungsbürgerlicher Sicht zum „literarisch geprägten und künstlerisch ausgerichteten Kino"[10], welchem bis dato vor allem das Stigma der niederen Massenattraktion anhaftete. Das Wiederauftauchen des Begriffs Autorenfilm geschah vier Jahrzehnte später im Kontext der politique des auteurs, wie sie von den jungen Filmkritikern und späteren Filmemachern, aber auch Filmemacherinnen der Nouvelle Vague im Frankreich der fünfziger Jahre vertreten wurde. Ihre Erneuerungsbewegung zielte auf ästhetische Formen ab, wie sie damals den französischen Film beherrschten: ein von ihnen als glatt, gediegen und konventionell kritisiertes *cinema de qualité*. Gleichzeitig rückten die Vertreterinnen und Vertreter der Nouvelle Vague Filmregisseure aus Hollywood, so

8 Zwar erschien im Jahr 2006 in den USA mit dem englischsprachigen Buch *Mercy in her eyes. The films of Mira Nair* von John Kenneth Muir die erste und bisher weltweit einzige umfangreiche Schrift über ihre Filme. Der eher essayistische Ansatz des Journalisten Muir ersetzt allerdings die gründliche, filmwissenschaftliche Analyse nicht.
9 Vgl. Grob 2002, S. 46 und vgl. Brauerhoch 1991, S. 155.
10 Grob 2002, S. 46.

vor allem Alfred Hitchcock, John Ford und Howard Hawks, in den Mittelpunkt des Interesses, indem sie sie zu wahrhaftigen und von ihnen verehrten Filmautoren erklärten, die sich innerhalb des kommerziellen Systems ihren individuellen Stil bewahren konnten.[11]

Maßgeblich bildete sich in dieser Zeit die Vorstellung von der Autorenfilmerin beziehungsweise vom Autorenfilmer als Filmkünstlerin oder Filmkünstler heraus, deren Persönlichkeit sich sowohl in einer eigenen Themenwahl als auch in einem eigenen Stil, somit in einer Handschrift ausdrückt: als „einzigartige(r), originelle(r), jede Konvention sprengende(r) Blick auf Mensch und Welt, der zugleich eine Einstellung gegenüber Mensch und Welt ausdrückt."[12] Es ist der Begriff der Subjektivität, der in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle spielt und der zum Prinzip des Autorenfilms wird. Die Vertreterinnen und Vertreter der Nouvelle Vague verlangten programmatisch „Subjektivität, Autobiografie, Realismus, Erfahrung und Experiment"[13], womit sie bis heute das moderne Verständnis vom Autorenfilm prägten. Eben diese Bestandteile sind es nach ihrem Verständnis, die einen „neuen und abweichenden Klang"[14] in einem Film hervorrufen können, wie es der Filmtheoretiker und Nouvelle Vague-Regisseur Eric Rohmer einst bezeichnete.

Eine weitere Renaissance erlebte der Begriff des Autorenfilms beim Neuen deutschen Film. Hier traten ebenfalls junge Filmemacherinnen und Filmemacher an, um *Papas Kino* abzulösen. In ihrem Fall ging es jedoch weniger um eine ästhetische Emanzipation, als um die Überwindung verkrusteter Strukturen, die noch im Nazisystem wurzelten; ihr Ausgangspunkt waren die „Verdrängungsleistungen"[15] des Nachkriegsdeutschlands, die sie auch in der damaligen deutschen Kinolandschaft widergespiegelt sahen. Anders als die französischen Erneuerinnen und Erneuerer, die eine ausgeprägt „cineastische Perspektive"[16] einnahmen, kannten sich die neuen deutschen Filmemacherinnen und Filmemacher „in der Literatur besser aus als im Kino",[17] so der Filmwissenschaftler und Kritiker Norbert Grob, und knüpften damit an die frühe Tradition der Literaturverfilmungen an. Ähnlich wie damals ist ihre Orientierung an literarischen Vorbildern auch als Reaktion auf den „Konflikt zwischen Kunst und Kommerz"[18] zu verstehen. So lag dem „eher literarischen Konzept"[19] dieser Filme-

11 Vgl. Brauerhoch 1991, S. 157.
12 Grob 2002, S. 48.
13 Brauerhoch 1991, S. 158.
14 Eric Rohmer zitiert nach Grob 2002, S. 49.
15 Braucherhoch 1991, S. 159.
16 Grob 2002, S. 49.
17 Grob 2002, S. 47.
18 Brauerhoch 1991, S. 161.
19 Brauerhoch 1991, S. 154.

macherinnen und Filmemacher die Intention zugrunde, Kino von „der ‚niederen' Kultur"[20] eines Massenmediums zu befreien und ihm eine betont künstlerische beziehungsweise kunstwürdige Relevanz zu verleihen. Ein wesentlicher Aspekt ihrer Umbruchsbestrebungen lag außerdem in den bestehenden Produktionsverhältnissen begründet. So ging es ihnen um die Forderung nach neuen Verleih- und Produktionsformen, die die ökonomische und künstlerische Unabhängigkeit der Filmautorin oder des Filmautors und damit eine kreative und geistige Einheit in ihrer oder seiner Person gewährleisteten.[21] Eng verknüpft mit der Vorstellung der „künstlerische(n) Veredelung"[22] ist die Übertragung der Autorenschaft von der Schriftstellerin oder vom Schriftsteller auf die Regisseurin oder den Regisseur[23] und damit verbunden ihre oder seine Erhebung zum alleinigen und alleinverantwortlichen Schöpfer(-genie), dessen „Persönlichkeit sich in dem Film einschreibt"[24]. Teil des Diskurses um den Autorenfilm ist die kritische Frage, ob diese autoritäre, auch idealisierte Position einer Regisseurin oder eines Regisseurs nicht zu einer „Ausblendung des kollektiven und industriell-technischen Produktionsprozesses beim Film"[25] führt, also auch zu einer Verdrängung des Bewusstseins für die Teamarbeit; es besteht die Gefahr einer Unterbewertung der Mitwirkung aller Beteiligter und ihrer zahlreichen künstlerischen und kreativen Einzelleistungen, die zu dem Gesamtkunstwerk beitragen. Diskussionswürdig ist ebenso, inwieweit „die Macht des Marktes auch das Denken und die Form des Autorenfilms bestimmt."[26] In diesem Zusammenhang stellt sich immer die Frage, ob der Ausdruck einer persönlichen Haltung und einer individuellen Sichtweise ausschließlich in einem Zustand möglichst großer künstlerischer Freiheit oder aber auch innerhalb eines kommerziellen Rahmens gelingen kann.

Wenn ich Nair in dieser Arbeit als Autorenfilmerin bezeichne, ist dies in einem modernen, von der ursprünglich-historischen Prägung des Begriffs losgelösten Verständnis gemeint. Zwar handelt es sich bei einer Reihe ihrer Filme um die Verfilmungen von Romanvorlagen.[27] Doch im Sinn einer explizit filmwissenschaftlichen Arbeit wird die Konzentration auf ihre Filme als künstlerisch eigenständige Werke im Vordergrund stehen und werden die literarischen Vorlagen weitestgehend außen vor gelassen. Vor allem geschieht dies auch entsprechend dem offensichtlichen Selbstverständnis Mira Nairs eben gerade als

20 Brauerhoch 1991, S. 154.
21 Vgl. Brauerhoch 1991, S. 159.
22 Grob 2002, S. 47.
23 Vgl. Brauerhoch 1991, S. 156.
24 Brauerhoch 1991, S. 157.
25 Brauerhoch 1991, S. 154.
26 Brauerhoch 1991, S. 165.
27 Diese sind *The Perez Family*, *My Own Country*, *Vanity Fair* und *The Namesake*, außerdem schließlich *The Reluctant Fundamentalist*.

Autorenfilmerin, die in ihrem Filmschaffen ihre subjektiven Erfahrungen und ihre persönliche Weltsicht äußert, die zudem in ihrer Entwicklungsgeschichte eine zutiefst bildlich-filmische Prägung aufweist und in ihrer Arbeit als Filmregisseurin trotz ihres vielseitigen Kunstinteresses und -verständnisses als ausgesprochen cineastisch charakterisiert werden kann: So hegt sie ein offenkundiges, lebhaftes Interesse an allen dem Medium immanenten und ihm eigenen Potentialen. Dementsprechend gilt mein Interesse nicht dem Vergleich mit Romanen, nicht der Übersetzungsleistung beziehungsweise dem Grad der Anpassung an die Literatur. Mein Interesse gilt dem unverkennbaren Stil, dem subjektiven Blick dieser Regisseurin und der Frage, ob dieser Blick ganz eigene und völlig neue Zusammenhänge – einen abweichenden Klang – entstehen lässt. Gleichzeitig sehe ich Mira Nair nicht als Schöpfergenie, das seine künstlerischen Visionen losgelöst vom Filmteam und von produktionstechnischen Umständen realisiert. Zur Beschreibung ihrer Arbeitsweise und zu der Analyse ihrer Filme wird immer auch die Betrachtung der Mitwirkung eines Kollektivs, nämlich ihrer *Filmfamilie* gehören. Ebenso werde ich mir bei meiner Herangehensweise an das filmische Werk Nairs stets die Frage stellen, wie sie sich im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz, als ein realistisches Szenario, dem nicht zu entkommen ist, behauptet.

Auf dem Hintergrund der Definition Mira Nairs als Autorenfilmerin widme ich mich zu Beginn dieser Arbeit ihrer Biografie und nehme auch im weiteren Verlauf wiederholt Bezug darauf. Dem ersten Kapitel, das Nair als *kleines Mädchen mit großem Willen* sowie als eine an den Künsten interessierte junge Frau beschreibt, die ihre Entwicklungsmöglichkeiten im fernen Amerika sieht, folgt ein Abschnitt, der ihre Anfänge als Filmemacherin ergründet. Hier geht es um den Einfluss ihrer amerikanischen Lehrer, der Dokumentarfilmer Donn Alan Pennebaker und Richard Leacock, das heißt um das Direct Cinema, weiter um ihre europäischen Vorbilder, das heißt um das Cinéma Vérité und den italienischen Neorealismus, und schließlich um die Wurzeln, die für sie als Filmemacherin in Indien liegen: das New Cinema mit ihren wichtigsten Vertretern Satyajit Ray und Ritwik Ghatak auf der einen Seite und das Hindi-Kino auf der anderen Seite. Den Hauptteil meiner Arbeit stellt die Analyse der Filme Mira Nairs dar. Die Filmanalysen sind teils chronologisch, teils nach Genre geordnet. Ich beginne mit ihren frühen Dokumentarfilmen und untersuche anschließend ihre Spielfilme. Zuletzt werden ihre späteren Dokumentarfilme sowie ihre Kurzfilme im Zentrum meiner Untersuchungen stehen.

2 Zur Biografie

2.1 Kleines Mädchen mit großem Willen

Mira Nair wurde 1957, in dem Jahr, in dem die indische Nation zehn Jahre Unabhängigkeit feierte, in Bhubaneshwar, der Provinzhauptstadt Orissas, in eine Punjabi-Familie hinein geboren. Der ostindische Staat ist bekannt für seine unberührten, idyllischen Naturlandschaften und für seine zahlreichen antiken Tempelbauten, deren eindrucksvolle Schönheit man in Nairs *Kama Sutra* (1996) bewundern kann. Tatsächlich wurde der Film in dieser Gegend gedreht. Orissa ist zudem ein relativ gering besiedeltes Land. Die Regisseurin beschreibt ihren Geburtsort als klein und ruhig, was sie stets dazu angeregt hätte, von der großen, weiten Welt zu träumen: „I grew up in a very small town which is remote even by Indian standards. I always dreamed of the world. I read a lot and wrote quite a bit.“[28] Abgesehen von dem Zeitraum zwischen ihrem zwölften und ihrem vierzehnten Lebensjahr, in dem ihr Vater beruflich nach Neu Delhi versetzt wurde, verbrachte sie hier ihre gesamte Kindheit und Jugend.

Als Jüngstes von drei Kindern und als einziges Mädchen der Familie wuchs Mira Nair in Verhältnissen der oberen Mittelschicht auf. Ihr Großvater väterlicherseits war Anwalt, die Großeltern mütterlicherseits waren Kaufleute; sie kamen aus Amritsar, einer Stadt im nordindischen Staat Punjab. Nairs Vater, Amrit Nair, arbeitete als hochrangiger Regierungsbeamter in verschiedenen Ministerien des Staates Orissa.[29] Er schickte seine Tochter auf eine irisch-katholische Missionsschule, wo sie die englische Literatur für sich entdeckte. William Makepeace Thackeray etwa zählte zu ihren Lieblingsautoren;[30] seinen Roman *Vanity Fair* griff sie 2004 schließlich als Filmstoff auf. Neben der Ausbildung in einem westlichen Kulturkanon legten ihre Eltern Wert auf die Vermittlung traditioneller indischer Kultur. So spielte Amrit seinen Kindern Lieder auf Urdu vor, der vom Persischen beeinflussten Sprache der Dichtkunst, und übersetzte die Texte für sie.[31] Zugewandtheit zur Kunst und Kreativität zeigten

28 Nair im Interview mit Greer.
29 Vgl. Pym, S. 43.
30 Vgl. Danna im Interview mit Muir, S. 23.
31 Vgl. Lahr, S. 101.

L. M. Gadatsch, *Zwischen Hollywood und Bollywood,*
DOI 10.1007/978-3-658-09663-2_2,

sich beim Vater ebenso in seiner steten Beschäftigung mit Poesie, auch im Verfassen eigener Gedichte. Dennoch beschrieb ihn Mira Nair als einen nüchternen und sachlichen Mann, dessen väterliches Interesse und dessen Fürsorge eher in der intellektuellen Förderung seiner Kinder, als in einer emotionalen Zuwendung ihren Ausdruck fanden. So berichtet sie von Unnahbarkeit und Strenge im Umgang mit ihr und ihren Geschwistern.[32] Dass seine Autorität mit einer großen Leistungserwartung verknüpft war, zeigt sich auch darin, dass er seinen Kindern in ihren Schulferien Aufgaben stellte, so etwa das Einüben von Passagen aus Stücken von Shakespeare.[33]

Das Schulkind Mira entwickelte sich zur Klassenbesten.[34] Auch später in ihrem Soziologiestudium in Neu-Delhi erbrachte sie überdurchschnittliche Leistungen, was dazu führte, dass sie ein Stipendium für ein Studium in Harvard erhielt. Mit ihren schulischen Erfolgen hatte sie ihren beiden Brüdern Vikram und Gautam etwas voraus. Doch trotz ihrer sehr guten Noten und trotz des intellektuellen Anspruchs ihres Vaters an alle seine Kinder, wurde Mira zunächst nur auf eine Mittelschule geschickt, während ihre Brüder höhere Schulen besuchen durften. Offenbar galt sie als Mädchen nicht in demselben Maß als förderungswürdig wie die männlichen Mitglieder der Familie. Auf hartnäckige Weise erkämpfte sie sich jedoch schließlich die Erlaubnis des Vaters, auf das irisch-katholischen Konvent zu wechseln. Im Gegensatz zu ihrer kleinen Schwester gingen Vikram und Gautam später weder einen akademischen, noch einen künstlerischen Weg. Beide arbeiten heute als Fabrikanten in der Bekleidungsindustrie.[35] Anders als von Seiten ihres Vaters, erlebte das Mädchen Mira in dem Verhältnis zu ihrer Mutter Praveen Nair einen größeren Freiraum. Von ihr ging weniger eine Erwartungshaltung aus, als vielmehr die Ermunterung, ihren Leidenschaften zu folgen und ihren Ehrgeiz auszuleben. Dazu gehörte, sich nicht automatisch auf die traditionelle Rolle der Hausfrau und Mutter zu beschränken.[36] Sie selbst entfaltete ihre Eigenständigkeit zwar nicht in einer Berufstätigkeit, jedoch in einem ständigen, zum Teil ehrenamtlichen Engagement in verschiedenen sozialen Projekten,[37] so zum Beispiel im Unterrichten von Kindern leprakranker Menschen.[38] Darin kommt ein Bewusstsein zum Ausdruck, das von ihrer Tochter erkennbar übernommen wurde. Praveen Nair ist heute Vorsitzende der Salaam Baalak-Stiftung, die sich indienweit um die Belange von Straßenkin-

32 Vgl. Kelly, S. K632.
33 Vgl. Lahr, S. 101 und vgl. Nair im Interview mit Solomon.
34 Vgl. Lahr, S. 103.
35 Vgl. Lahr, S. 101.
36 Vgl. Lahr, S. 102.
37 Vgl. Muir, S. 22.
38 Vgl. Pym, S. 43.

dern kümmert. Mira Nair hatte sie nach ihrem Film *Salaam Bombay!* (1988) gegründet.

Es gibt eine Episode aus der Familiengeschichte der Regisseurin, die von der Durchsetzungsfähigkeit Praveen Nairs und von der besonderen Solidarität zwischen Mutter und Tochter erzählt. Zudem wirft sie ein Licht auf die damalige gesellschaftliche Realität, die sich im Mikrokosmos der Familie Nair spiegelte: Im Jahr 1956, als Praveen mit Mira schwanger war, wurde der extreme Bevölkerungswachstum in Indien zu einem ernstzunehmendem Problem. Mit dem Werbespruch *Two or Three, That's Enough* warb die Regierung für Geburtenkontrolle. Zusätzliche Brisanz erfuhr die Situation der Familie Nair, indem ausgerechnet der Vater in seiner Funktion als Regierungsbeamter mit der Aufgabe betraut worden war, dieses Thema in seinem Verwaltungsbezirk publik zu machen. Amrit Nair vertrat die Einstellung, dass man die Empfehlung strikt auf *Make it just two* einschränken sollte. Also insistierte er, dass seine Frau den Fötus abtreiben lassen solle. Unmittelbar vor dem Eingriff entschied sich Praveen Nair anders: Sie wollte dieses Kind auf die Welt bringen. Hinzu kam, dass sie nach zwei Söhnen auf die Geburt einer Tochter hoffte. [39] Dieser Wunsch ist auch im heutigen Indien nicht selbstverständlich. Die traditionelle Auffassung, nach der die Geburt eines Mädchens im Vergleich zu der eines Jungen einem Unglück gleichkommt, befindet sich innerhalb der städtischen Mittelschicht zwar im Prozess des Wandels. Dennoch ist es in der patriarchalen Gesellschaft Indiens nach wie vor ein allgegenwärtiges Phänomen, dass weibliche Föten wesentlich häufiger abgetrieben werden als männliche.[40] Eine Studie der Thomson Reuters Foundation aus dem Jahr 2012 stellte gar heraus, dass Indien das zurzeit frauenfeindlichste Land unter den großen Nationen der Welt, den G 20, ist. Nirgendwo sonst herrsche ein solches Ausmaß an Unterdrückung und Gewalt gegen Frauen, obwohl 2005 ein eigenes Frauenschutzgesetz auf den Weg gebracht wurde.[41]

Aus Nairs vorgeburtlicher Geschichte lassen sich verschiedene Erkenntnisse ziehen. Zunächst wird deutlich, dass ihr Dokumentarfilm *Children of Desired Sex*[42] aus dem Jahr 1987 auf diesem Hintergrund eine persönliche Komponente erhält. Der Film thematisiert eben dieses Phänomen der Abtreibung von Föten, bei denen das weibliche Geschlecht festgestellt wurde.[43] Die Geschichte zeigt außerdem die emanzipierte Haltung Praveen Nairs, die prägenden Einfluss auf die Entwicklung der Tochter gehabt haben mag. In ihren Filmen kommt

---

39 Vgl. Lahr, S. 102.
40 Vgl. Kakar 2006, S. 50 und vgl. Möllhoff, S. 34.
41 Vgl. Möllhoff, S. 34.
42 Dieser Film ist der einzige aus der Filmografie Mira Nairs, der aus rechtlichen Gründen nicht verfügbar ist. Insofern wird es in dieser Arbeit kein eigenes Kapitel zu diesem Film geben.
43 Vgl. Sharma, S. 91.

schließlich nicht nur eine besondere Sensibilität für die schwierigen Situationen von Frauen zum Ausdruck, sondern wird immer auch ihr Zusammenhalt thematisiert. Mira Nair lebt das Prinzip von Frauensolidarität in der Realität selbst: Es gehört zu ihrer gewohnten Arbeitsweise, dass sie ihr Produktion- und Filmteam zu großen Teilen aus Mitarbeiterinnen zusammensetzt.

Die Umstände ihres Starts ins Leben mögen in einem Zusammenhang mit der besonderen Energie stehen, für die die Regisseurin bekannt ist. Praveen Nair erklärte die Vitalität und Entschlossenheit ihrer Tochter einmal mit folgenden Worten: „She was determined to be born".[44] Dass Mira Nair eine willensstarke Person ist – davon zeugen ihre herausfordernden Projekte und deren Umsetzung entgegen aller Hindernisse – mag auch mit ihrer Familienkonstellation zusammenhängen, die sie selbst mit folgenden Worten beschrieb: „I had two brothers – so not a lot attention fell on me, the girl."[45] Die Hauptaufmerksamkeit, die Hoffnungen und Ängste ihrer Eltern, so berichtet sie an anderer Stelle, lagen auf ihren beiden Brüdern.[46] Es spricht vieles dafür, dass sie als jüngstes Kind und als Mädchen stets darum kämpfen musste, wahrgenommen zu werden; bereits in jungem Alter wird sie sich ihre Durchsetzungskraft hat aneignen müssen. Eine Anekdote besagt, dass sie beim gemeinsamen Spiel mit ihren Brüdern in der Regel die Wortführerin war sowie diejenige, die das Geschehen mit besonderem Einfallsreichtum dirigierte.[47]

Auch der weitere Lebensweg der heranwachsenden Mira beweist eine außergewöhnliche Zähigkeit und lässt das Bedürfnis erkennen, einen inneren Reichtum an Geschichten nach außen zu kehren. Er zeugt zudem von dem Wunsch, eine genuine Form für ihre Fähigkeiten zu finden. Ehrgeizig und zum Teil sehr erfolgreich probierte sie sich in verschiedenen Künsten aus. Als Jugendliche malte sie, spielte Sitar, schrieb Gedichte und begann das Schauspielen in Theaterstücken. Besonders bei dieser Kunstform, erklärte sie einmal, habe sie einen Ausdruck für ihre große Liebe zum geschriebenen Wort finden können.[48] Als Schülerin engagierte sie sich vor allem im politischen Straßentheater des bengalischen Dramatikers Badal Sarkar in Kalkutta.[49] Schon früh, so wird hier deutlich, zeichneten sich ihre Aktivitäten durch eine gesellschaftspolitische Wachsamkeit und durch ein Interesse an sozialer Wirklichkeit aus. Dies lässt auch ihre Wahl für das Studienfach Soziologie plausibel erscheinen – wobei das Fach selbst im Nachhinein betrachtet eine eher nebensächliche Rolle gespielt zu

---

44 Vgl. Lahr, S. 102.
45 Nair im Interview mit Redding und Brownworth, S. 161.
46 Vgl. Lahr, S. 102.
47 Vgl. Lahr, S. 102.
48 Vgl. Lahr, S. 103.
49 Vgl. Muir, S. 24 und vgl. Nair im Interview mit Solomon.

haben scheint. Mira Nair hat sich in Interviews dazu nie detailliert geäußert. Bedeutsamer waren offenbar die Interessensgebiete, in denen sie sich parallel zum Studium entfaltete, wofür dieses aber dennoch den Rahmen bot: Das Theater und die Fotografie.

2.2 Theater und Fotografie

Schon als Kind, erzählte Nair in Interviews, habe sie sich durch das Theater inspiriert gefühlt, damals durch das Jatra, das bengalische Volkstheater umherziehender Theatergruppen, die religiöse und mythische Geschichten aufführten.[50] Anders als zum Beispiel beim klassischen Sanskrit–Theater, sind die Quellen des Volkstheaters nicht ausschließlich in den Hindu-Epen zu finden, sondern entstammen auch gesellschaftspolitischen Themen der Gegenwart.[51] Durch die Begegnung mit dem Theater sei ihre Idee entflammt, sich mit Kunst beschäftigen zu wollen, so Nair weiter: „(…) the fuel of my first excitement about doing anything with the arts.“[52] Während der Zeit ihres Studiums in Neu-Delhi schloss sich Nair der Theatergruppe der Universität an und auch später in Harvard führte sie das Schauspielen fort. Im ersten Semester an der amerikanischen Universität gewann sie für ihre Darstellung der Jocastas Rede in Ted Hughes Übersetzung von Senecas *Oedipus* den Boylston Preis.[53] Die ersten Semesterferien in den USA nutze sie, um die Theaterszene New Yorks zu erkunden. So kam es zur Zusammenarbeit mit dem Regisseur Joe Chaikin, einem Vertreter des American Experimental Theatre. Auch traf sie Judith Malina und Julian Beck, die Gründer der anarcho-pazifistischen Theatergruppe *Living Theatre*. Ziel des Poeten und Malers und der Schauspielerin war und ist es, durch ihre Projekte auf politische Missstände aufmerksam zu machen. Die Faszination Nairs für diese Künstler und ihre Arbeit bekundet ihr offenes Kunstverständnis und ihre Suche nach Ausdrucksformen, die fern ab von Konventionen liegen. Die Radikalität der politisch motivierten Gruppe des Living Theatre deckte sich offenbar mit ihrem Bedürfnis, Wahrheiten zu formulieren, Tabus zu brechen und Ungerechtigkeiten ans Tageslicht zu bringen. Zurück in Harvard vertiefte die Studentin Nair das Theaterspielen dennoch nicht. Der Grund war, wie sie berichtete, dasssie die Auswahl der Stücke als zu konservativ empfand: Das Programm beschränkte sich zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich auf amerikanische Musicals wie

50 Vgl. Nair im Interview mit Lithgow und vgl. Nair im Interview mit Variety 2002, S. 15.
51 Vgl. Alexowitz, S. 37 f.
52 Nair im Interview mit Lithgow.
53 Vgl. Muir, S. 27 und vgl. Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 146.

Oklahoma!.[54] Diese Form von Theater habe nichts mit ihr zu tun gehabt, erklärte Nair zum Beispiel im Interview mit den Autorinnen und Filmemacherinnen Janis Cole und Holly Dale.[55]So begann sie, sich auf ein neues Feld zu konzentrieren: Die Fotografie.

Bei dem Institut für Visual and Environmental Studies an der Harvard University reichte Nair im Jahr 1977 einige Arbeitsproben von Fotografien ein und wurde daraufhin als eine von jährlich zehn Studenten in den Fotografiekurs dieses Studienjahrs aufgenommen. In verschiedener Hinsicht führte dies zu einer Wendung in ihrem Leben. Zum einen lernte sie ihren zukünftigen Ehemann kennen, Mitch Epstein, der die Einführungsveranstaltung der Fotografieklasse leitete. Der damals fünfundzwanzigjährige Amerikaner ist heute ein weltbekannter Fotokünstler. Das Paar feierte 1981 Hochzeit und blieb acht Jahre lang verheiratet.[56] Mira Nair wandelte sich bald von seiner Schülerin zur professionellen Assistentin. Umgekehrt assistierte ihr Epstein bei ihrem ersten Film, *Jama Masjid Street Journal*, und fungierte wenige Jahre später als Kameramann bei *India Cabaret* (1985) sowie als Produzent und Szenenbildner bei *Salaam Bombay!* (1988) und *Mississippi Masala* (1991).[57] Die beiden Künstler scheinen sich stilistisch beeinflusst zu haben: So gilt Mitch Epstein als ein Pionier der Farbfotografie im Sinn einer neu definierten Kunstform, gar als ein „atemberaubendes Talent für Farbkomposition",[58] wie es die Kunstkritikerin Joanna Lehan einmal formulierte. Parallel dazu zeigen die Filme Mira Nairs ein besonderes Gespür für Farbgebung. Ebenso ist den beiden Künstlern ihr ausgeprägtes Interesse an sozialen Realitäten gemein. Zudem berichtete Mira Nair, dass sie durch die Arbeit mit Mitch Epstein eine für ihre spätere Profession als Filmemacherin zentrale Erkenntnis gewinnen konnte: Sie lernte etwas über die Bedeutsamkeit der Auswahl eines Bildausschnitts.[59] Tatsächlich erscheint ihre Konzentration auf die Fotografie im Rückblick als Vorbereitung auf ihre Profession als Filmemacherin. Ihr Studium in Harvard beendete sie dann auch mit ihrem ersten Film. Mit der Dokumentation *Jama Masjid Street Journal* qualifizierte sie sich im Jahr 1979 zum Diplom.

---

54 Vgl. Anbarasanm und Otchet, S. 46.
55 Vgl. Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 146.
56 Vgl. Lahr, S. 104.
57 Vgl. Muir, S. 27.
58 Lehan.
59 Vgl. Lahr, S. 104.

2.3 Im Land der unbegrenzten Möglichkeiten

Der Aufenthalt an der amerikanischen Universität legte für Mira Nair in zweierlei Hinsicht den Grundstein für ihre Karriere. Er ermöglichte ihr, Erfahrungen in den verschiedenen künstlerischen Bereichen zu sammeln und so ihren Weg zur Filmkunst zu finden. Tatsächlich profitieren ihre Filme bis heute von ihrem umfassenden Kunstverständnis. Aber auch in Bezug auf ein soziales Netzwerk hatte die Zeit in Harvard eine nachhaltige Wirkung. Neben Mitch Epstein gehört Sooni Taraporevala zu den Menschen, die sie aus ihrer Studienzeit in Harvard kennt und die maßgeblichen Einfluss auf ihre Entwicklung als Filmemacherin hatten. Als eine von drei indischen Studenten, die gleichzeitig mit Mira Nair das Studium in Harvard begannen, hatte Taraporevala ein Stipendium für den Studiengang Englische Literatur und wechselte schließlich zur Filmwissenschaft.[60] Die Freundschaft zwischen den beiden Frauen wurde die Basis eines erfolgreichen Arbeitsverhältnisses: Sooni fungierte als Drehbuchautorin der Filme *Salaam Bombay!* (1988), *Mississippi Masala* (1991), *My Own Country* (1998) und *The Namesake* (2006).

Die überdurchschnittlich guten Noten an der Universität in Neu-Delhi hatten Mira Nair einst mehrere Angebote für Auslandsstipendien beschert. Ein volles Stipendium der Cambridge University lehnte sie ab, weil sie sich in ihrer Haltung gegenüber den Briten nicht unbelastet fühlte, wie sie berichtete: „I had a chip on my shoulder about the brits“.[61] In ihrem Verhältnis gegenüber den USA schien sie unvoreingenommen gewesen zu sein und vielleicht hatte sie ein Gespür dafür, dass sich ihr hier neue Wege eröffnen würden. Sie sei in die amerikanische Botschaft gegangen und habe Harvard dort in einem Katalog entdeckt; es schien ihr, als hätte diese Universität gute Stipendien zu vergeben, erzählte sie.[62] Für eine Inderin oder einen Inder mag es nichts Außergewöhnliches sein, nach Amerika auszuwandern – es gehört zum Alltag, dass junge Menschen ihre Heimat verlassen:[63] Die indische Diaspora ist nach der chinesischen die zweitgrößte der Welt.[64] Nach eineinhalb Jahren an der indischen Universität habe sie das Gefühl bekommen, ihren Horizont erweitern zu wollen, erklärte Nair ihren Entschluss zum Wechsel in die USA in einem Interview lapidar.[65] In einem anderen Gespräch betonte sie die Freiheit, die sie fernab von der Familie genießen konnte:

---

60 Vgl. Taraporevala im Interview mit Muir, S. 26
61 Nair im Interview mit Lahr, S. 103
62 Vgl. Nair im Interview mit Pym, S. 43
63 Vgl. Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India*
64 Vgl. Gottschlich
65 Vgl. Nair im Interview mit Pym, S. 43

> (…) in Harvard zu sein, war ja auch befreiend. Es war wunderbar, anonym zu sein, mal nicht das Kind meiner Eltern. Mich so anzuziehen, wie ich wollte, schlampig zu sein, wenn ich das wollte. Es gab mir den Mut, mich selbst zu finden.[66]

Dennoch mag die Entscheidung, im Alter von neunzehn Jahren so weit fort von Familie und vertrauten Strukturen zu ziehen und sich in eine fremde Welt zu begeben, nicht leicht gewesen sein. Interessant ist im Fall von Mira Nair zudem, dass sie sich nach der Erfahrung der Randposition innerhalb ihrer Familie erneut in eine Randposition begab, das heißt in eine Welt, in der sie zunächst eine Außenseiterrolle einnahm. Doch so, wie sie sich schon zu Schulzeiten gegen ihren Vater und ihre Brüder hatte durchsetzen können, glückte es ihr auch auf diesem Terrain, aus der Unsichtbarkeit herauszutreten und in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu gelangen. Sooni Taraporevala beschreibt Nairs Aktivitäten in dieser Zeit mit folgendem Satz: „She was like a gale-force wind“.[67] Der Gewinn des Boylston Preis im ersten Semester wird zum Beispiel einen Beitrag dazu geleistet haben, damals schon zu einer kleinen Berühmtheit Harvards zu werden.

Dem universitären Umfeld blieb Mira Nair treu, auch als sie schon längst als Regisseurin arbeitete. An der Columbia University in New York City ist sie als Dozentin im Fach Film tätig.[68] Neben dieser Arbeit engagiert sie sich durch ein weiteres Projekt, mit dem sie den Nachwuchs fördern will. 2004 gründete sie in Uganda das Maisha Film Lab, eine Filmakademie für Studentinnen und -studenten aus ostafrikanischen und südasiatischen Ländern, für das sie namhafte Dozenten wie Sofia Coppola und Spike Lee gewinnen konnte.[69] *If we don't tell our stories, no one else will*, lautet der Leitspruch der Akademie. In diesem Satz drückt sich aus, worin die Dozentin Nair ihre Studentinnen und Studenten vor allem unterstützen möchte: ihre eigenen Geschichten zu erzählen. Nairs Verbindung zu den USA beschränkte sich also nicht bloß auf die Dauer ihres Studienaufenthalts. Tatsächlich wurde dieses Land zu ihrer zweiten Heimat, in der sie bereits im Jahr 1988 ihre eigene Filmproduktionsfirma Mirabai Films gründete.[70] Bis heute hat sie außerdem mehrere Hauptwohnsitze: Neben New York, wo die Firma ihren Sitz hat, lebt sie jeweils einige Monate des Jahres in Neu Delhi, wo

---

66 Nair im Interview mit Haß, S. 16

67 Taraporevala im Interview mit Lahr, S. 103.

68 Vgl. Hasan.

69 Inzwischen können sich neben Nachwuchsautor/innen und -regisseur/innen auch Kameraleute, Tonassistent/innen und Cutter/innen ausbilden lassen. (Vgl. Engelhardt, S. 13).

70 Die Wahl des Firmennamens gibt Aufschluss über Nairs Selbstverständnis als Filmkünstlerin: Mirabai war eine Rajputen-Prinzessin, eine indische Mystikerin und Dichterin aus dem 16. Jahrhundert, die nicht nur als eine der faszinierendsten Frauengestalten der Religionsgeschichte, sondern auch als außergewöhnlich eigenwillige Persönlichkeit gilt. (Vgl. Keilhauer, S. 194 und vgl. Piano, S. 242).

ein Großteil ihrer Ursprungsfamilie lebt und seit Anfang der neunziger Jahre in Kampala, woher ihr zweiter Ehemann Mahmood Mamdani stammt.[71]

71 Vgl. Lahr, S. 100.

3 Die Filmemacherin Mira Nair

Wie kam Mira Nair zum professionellen Filmemachen? Welchen Einflüssen war sie innerhalb ihrer Entwicklung ausgesetzt und in welchem intellektuellen und kulturellen Kontext stand und steht sie? Bevor ihre Filme analysiert werden, sollen diese Fragen im Mittelpunkt stehen. Zunächst scheint ihre Begegnung mit Film zufällig: „(…) I stumbled into the next best thing, and at that college it was documentary filmmaking."[72], berichtet sie im Interview mit Cole und Dale. Doch dann habe sie schnell gemerkt, dass sich im Filmemachen all ihre Leidenschaften vereinen: „Right away I thought that it seemed to be a marriage of all my interests (…)."[73] Zum Ende ihres Studiums, erinnert sich die Regisseurin im Interview auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India*, seien ihr Dokumentarfilme als ein „Amalgam"[74] all dessen erschienen, was sie interessierte: Es sei eine wunderbare Möglichkeit, das Leben in all seinen Facetten abzubilden.[75] „Recording the truth of life"[76], nennt sie diesen Vorgang an dieser Stelle. Ihr sei bewusst geworden, erklärt sie auch hier, wie sich in diesem Medium ihre Interessensgebiete kreuzen würden und wie sie ihre Talente darin bündeln könne;[77] Film bedeute für sie „(…) a way of working visually, working with people, and capturing something extraordinary about ordinary life."[78] Dies für sich entdeckt zu haben, bezeichnet sie als eine grundsätzliche Erfahrung: „I felt blessed that at the age of twenty, I had found my place in life."[79] So steigerte Film im Vergleich zu den Kunstformen, mit denen sie sich zuvor beschäftigt hatte, für sie nicht nur die Chance, sich dem Leben auf intensivere Weise zu widmen. Es bot ihr auch in einem höheren Maße die Möglichkeit, gesehen und gehört zu werden.[80] Besonders bei der Arbeit als Fotografin habe sie sich zunehmend isoliert gefühlt, was

72 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 146.
73 Nair im Interview mit Cole and Dale, S. 146.
74 Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India*.
75 Vgl. Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India.*
76 Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India.*
77 Vgl. Nair im Interview mit Lithgow.
78 Nair im Interview mit Lithgow.
79 Nair im Interview mit Lithgow.
80 Die Möglichkeit, das Publikum zu erweitern, wird sich später beim Spielfilm im Vergleich zum Dokumentarfilm zu einem noch höheren Maße steigern.

L. M. Gadatsch, *Zwischen Hollywood und Bollywood,*
DOI 10.1007/978-3-658-09663-2_3, © Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

nicht ihrer Persönlichkeit entspräche, erklärte Nair einmal.[81] Dass sie Film schließlich als favorisierte Form ihres künstlerischen Ausdrucks für sich entdeckte, ist wieder auf ihre universitäre Ausbildung in Harvard zurückzuführen: Hier belegte sie zu „ihrem großen Glück“[82], wie sie es selbst formulierte, bei Richard Leacock, einem der wichtigsten Vertreter des Direct Cinema, ihren ersten Filmkurs.[83] Auf diese Begegnung sowie auf die spätere Freundschaft mit dem Filmemacher D.A. Pennebaker ist es zurückzuführen, dass die junge Nair in den Dokumentarfilmschulen des Cinéma Vérité und des Direct Cinema den Ausgangspunkt für ihr eigenes Werk fand.

3.1 Intellektueller Ausgangspunkt: Cinéma Vérité, Direct Cinema und D. A. Pennebaker

3.1.1 Cinéma Vérité – Das Wahrheits-Kino

Das *Kino der Wahrheit*, so die deutsche Übersetzung des französischen Begriffs *Cinéma Vérité*, entstand Anfang der sechziger Jahre in Frankreich. Die Bezeichnung ist programmatisch zu verstehen: „Wahrhaftigkeit und Lebensechtheit (…) mit größtmöglicher Spontaneität und Unmittelbarkeit auf Film einzufangen“[84] ist das Grundziel dieses Dokumentarstils. Vorangetrieben werden soll die Wahrheitsfindung durch eine bewusste Konfrontation der Filmemacherin beziehungsweise des Filmemachers mit den gefilmten Personen.[85] Interviews und Diskussionen, die er mit den Protagonistinnen und Protagonisten führt, sollen der Gewinnung authentischer Berichte dienen. Das Interesse der Filmemacherin oder des Filmemachers gilt also immer einer sozialen Wirklichkeit; häufig ist sein Ansatz sozialkritisch.[86] Indem er aus der Mitte des Geschehens heraus agiert, kommt er den Portraitierten nicht nur räumlich nahe, sondern bewirkt im Idealfall auch ihre emotionale Öffnung. Trotz der engen Einbindung der Filmemacherin oder des Filmemachers ist ihre oder seine Rolle als Beobachterin oder Beobachter maßgeblich, was bedeutet, dass sie oder er möglichst innerlich distanziert bleiben und keinen Einfluss auf die Protagonistinnen und Protagonisten ausüben soll.[87] Weitere Merkmale des Cinéma Vérité sind zum einen der Verzicht auf umfang-

81 Nair im Interview mit Lithgow.
82 Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India.*
83 Vgl. Redding und Brownworth, S. 165.
84 Müller, S. 99.
85 Vgl. Beyerle, S. 29.
86 Vgl. Müller, S. 99.
87 Vgl. Müller, S. 99.

reiches Equipment, zum anderen die hohe Beweglichkeit der Kamera. Sie erst ermöglicht es, die Nähe zu den Protagonistinnen und Protagonisten herzustellen, spontan auf Entwicklungen zu reagieren und wahrhaftige Momente einzufangen. Ein Ziel ist dabei auch, „die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Prozess des Filmens zu lenken“[88], wodurch technische Perfektion zweitrangig wird.[89] Um eine künstliche Emotionalisierung zu verhindern, wird auch Musik als filmisches Mittel typischerweise nur spärlich eingesetzt oder fehlt gänzlich.[90] Als erster Film des Cinéma Vérité gilt *Chronique d'un été* von Jean Rouch und Edgar Morin aus dem Jahr 1960.[91] Dieser und die folgenden Filme des neuen, wahrhaftigen Kinos hatten auch maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der filmischen Epoche der Nouvelle Vague.[92] Der Ethnologe Rouch und der Soziologe Morin begleiteten für ihren Film einen Sommer lang eine Gruppe junger Franzosen sowie Ausländer in Paris. Häufig heften sie sich regelrecht an ihre Fersen und zeigen sie auf ihren alltäglichen Wegen, an ihren Arbeitsstellen oder in der Ferienzeit. Zu Beginn des Films geben sie einen kurzen Kommentar aus dem Off, ansonsten tauchen sie selbst wiederholt im Bild auf und integrieren sich ins Geschehen. Zu Beginn beispielsweise erklären sie einer Mitwirkenden ihr filmisches Vorhaben und fragen sie, ob sie sich wirklich an dem Projekt beteiligen möchte. Auf eine sehr französische Art treffen sie mit ihren Protagonistinnen und Protagonisten zusammen, um mit ihnen zu essen, zu trinken und ausgiebig über das Leben, das aktuelle Zeitgeschehen, etwa den Algerienkrieg, sowie über diesen Film zu diskutieren. Als ein wichtiger Leitfaden dient ihnen die simple und doch schwierige Frage: Sind sie glücklich? Dabei bewirken sie, ganz wie es das Konzept verlangt, eine auffällige seelische Öffnung bei den Gefilmten. Neben den Szenen, in denen Rouch und Morin mit den Protagonistinnen und Protagonisten wie eine Gruppe von Freunden zusammensitzen, entstehen Momente, die an das Setting einer Therapiesitzung erinnern: Sie befinden sich nur zu zweit, wobei die Portraitierten ihre Gefühle offenbaren und von traumatischen Erlebnissen erzählen, eine junge Jüdin etwa von ihren Erfahrungen im Holocaust. Die Filmemacher reagieren verständnisvoll, vorsichtig und sogar ermutigend, jeder Satz ihres Gegenübers ist offensichtlich für sie von Wert. Ihre eigenen Persönlichkeiten und Befindlichkeiten halten sie den Regeln gemäß weitgehend zurück. Insgesamt fällt eine große Ernsthaftigkeit auf, die in der Nouvelle Vague so nicht fortdauert – hier dominieren viel mehr Leichtigkeit, Witz und Ironie. Rouch und Morin gehen ihren Film eindeutig wie ein Forschungsprojekt

---

88 Beyerle, S. 29.
89 Vgl. Müller, S. 99.
90 Vgl. Müller, S. 99.
91 Vgl. Österreichisches Filmmuseum.
92 Vgl. Müller, S. 99 f.

an, wofür auch die Schlussszene spricht, in der sie resümierend durch das Pariser Musée de l'Homme, auf deutsch: Museum des Menschen wandeln.

3.1.2 Direct Cinema – Uncontrolled Cinema

Parallel zum Cinéma Vérité entwickelte sich in den USA die Dokumentarfilmschule des Direct Cinema. Die beiden Schulen sind in mancher Hinsicht miteinander vergleichbar. Es bestehen jedoch auch zentrale Unterschiede, die noch zur Sprache kommen werden. Als Mira Nair begann, Filme zu drehen, galt ihr vor allem einer der frühen Vertreter des Direct Cinema als großes Vorbild: Der amerikanische Dokumentarfilmer Donn Alan Pennebaker, ein ehemaliger Ingenieur, der seit 1953 als Filmemacher arbeitete. Im Jahr 1958 gründete er gemeinsam mit Nairs späterem Dozenten Richard Leacock sowie mit Albert Maysles und Robert Drew das Reportagefilmprojekt *Drew Associates*, für das sie die Methoden des Direct Cinema entwickelten.[93] Heraus kam ein Stil, der ebenso wie beim Cinéma Vérité bewusst ungeschliffen, roh und uninszeniert wirkte und der durch eine hohe Beweglichkeit in der Kameraführung gekennzeichnet war. Als Grundvoraussetzung galt auch hier die unmittelbare Präsenz der Filmemacherin oder des Filmemachers am Ort des Geschehens. Den ästhetischen Neuerungen oblagen wie bei dem französischen Pendant technische Innovationen, das heißt ein leichtes 16 mm-Kamerasystem, verbesserte Aufnahmegeräte mit Synchronton und ein lichtempfindlicheres Filmmaterial, das die Aufnahmen Innen wie Außen ohne künstliche Lichtquellen zuließ.[94] Wie das Cinéma Vérité begründet sich die amerikanische Schule auf dem erklärten Ziel, die objektive Realität festzuhalten, Atmosphärisches einzufangen, sich sozialen Wirklichkeiten anzunähern und den wahrhaftigen Kern eines Augenblicks zu erhaschen.[95] Darin sahen die Filmemacher das Potential, die Zuschauerinnen und Zuschauer nachhaltig zu Bewusstseinsänderungen anregen zu können.[96] So beschäftigten sie sich mit den Konflikten ihrer Zeit, das heißt mit Rassendiskriminierung, mit dem Vietnamkrieg, der Civil Rights-Bewegung und anderen Protestbewegungen. Ihre Themenwahl offenbart, dass sie sich stets auf die eigene Nation, die USA, fokussierten.[97]

---

93 Vgl. Derrer, S. 54.
94 Vgl. Müller, S. 120 f.
95 Vgl. Beyerle, S. 29.
96 Vgl. Beyerle und Brinckmann, S. 17.
97 Vgl. Beyerle und Brinckmann, S. 18.

Bezeichnenderweise wird als Synonym für Direct Cinema der Begriff des Uncontrolled Cinema verwendet.[98] Zu den Prinzipien der Dokumentarfilmschule gehört, einen Dreh möglichst ohne vorgefasste Meinung zu beginnen und die Ereignisse ohne das Eingreifen seitens der Filmemacherin oder des Filmemachers, beispielsweise in Form von Fragen oder Anweisungen, geschehen zu lassen; die Bilder sollten für sich sprechen, es sollte sich ein Eigenleben, eine unvorhersehbare, unkontrollierte Dynamik entwickeln können.[99] Aus diesem Grund wurde, anders als beim Cinéma Vérité, in der Regel auch auf einen Voice-Over-Kommentar verzichtet.[100] Diese Herangehensweise setzt voraus, dass sich die jeweilige Filmemacherin oder der jeweilige Filmemacher bemüht, in der Rolle der Beobachterin oder des Beobachters zu verharren, ihre beziehungsweise seine eigene Person zurückzunehmen und jegliche Intervention zu vermeiden, das heißt sich darauf zu beschränken, die, wie es der Autor Mo Beyerle formulierte, „Ereignisse im Prozess ihrer Entfaltung mit Kamera und Mikrofon zu entdecken."[101] Dazu zählt auch, sich eines Werturteils zu entsagen.[102] „Wir beobachten, halten fest, aber das Denken überlassen wir den Zuschauern"[103], beschrieb es Pennebaker einmal. Um Nähe zu dem Gefilmten herzustellen, bedarf es eines sensiblen Vorgehens, eines behutsamen Sich-Einfühlens. Die Kamera diene dabei als „Verbindungsinstrument"[104], so Pennebaker weiter. Es gilt, sich als Filmemacherin oder Filmemacher zu integrieren, eine vertrauensvolle Beziehung zu den Portraitierten aufzubauen und möglichst Teil ihrer Gemeinschaft zu werden, so dass die Anwesenheit der Kamera weitestgehend vergessen werden kann.[105] In dieser Hinsicht steht das Direct Cinema im krassen Gegensatz zum Cinéma Vérité, das in seiner Wahrheitsfindung wie beschrieben auf Konfrontation setzt.

3.1.3 Der Widerständler D. A. Pennebaker

Donn Alan Pennebaker entwickelte im Laufe der Zeit einen Widerstand gegenüber den originalen Ideen der Drew-Gruppe, vornehmlich gegenüber dem Ideal der absoluten, letztlich von journalistischen Kriterien geprägten Objektivität. Er suchte nach eigenen Stilkriterien. Diese basieren auf seiner Überzeugung, dass

98 Vgl. Heller, S. 120.
99 Vgl. Beyerle und Brinckmann, S. 15.
100 Vgl. Müller, S. 120 f.
101 Beyerle, S. 30.
102 Vgl. Derrer, S. 50.
103 Pennebaker im Interview mit Derrer, S. 55.
104 Pennebaker im Interview mit Derrer, S. 48.
105 Vgl. Beyerle, S. 29.

ein Regisseur immer von einem, wie Mo Beyerle und Christine Noll Brinckmann es nannten, „Artikulationswillen“[106] geleitet ist, der mit der Wahl des Sujets bis hin zur Auswahl der Bilder im Prozess der Montage zwangsläufig zum Ausdruck kommen müsse.[107] Damit wird legitim, aus der Rolle des reinen Beobachters hinauszutreten und Irritationen, die die Präsenz der Filmemacherin oder des Filmemachers bei den Protagonistinnen und Protagonisten auslösen kann, als eine Art künstlerische Krise, als Wahrhaftigkeitsmerkmal zu verstehen und zu nutzen.[108] Mit dieser Sicht hebt sich Pennebaker radikal von den Dogmen seiner ehemaligen Kollegen ab. Sein Bestreben, mehr Einfluss auf die ästhetischen, aber auch auf die geschäftlichen Bedingungen eines Films zu nehmen, veranlassten ihn 1963 die Drew-Association zu verlassen und zunächst mit Richard Leacock die *Leacock Pennebaker Incorporated* zu gründen, bevor er sich mit seiner eigenen Produktionsfirma *Pennebaker Inc.* gänzlich von seinen ehemaligen Mitstreitern loslöste. Später arbeitete er vorwiegend mit seiner Ehefrau Chris Hegedus zusammen, mit der er eine weitere Produktionsfirma, die *Pennebaker Hegedus Films*, gründete. Pennebaker definierte sich mit der Trennung von Leacock und den Anderen als Autorenfilmer, der auch inhaltlich neue Wege ging.[109] Neben einer Reihe von Politikerportraits wurde er durch seine so genannten rock documentaries bekannt, Dokumentarfilme, bei denen er Rock- und Popmusiker bei ihren Auftritten sowie hinter der Bühne begleitete.[110] Berühmte Beispiele sind *Dont Look Back* (D.A. Pennebaker, USA 1967), ein Film über Bob Dylan, *Monterey Pop* (D.A. Pennebaker, USA 1968), ein Film über das legendäre kalifornische Musikfestival oder *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (D.A. Pennebaker, USA 1973) über David Bowie. Gerade in dieser inhaltlichen Erweiterung spiegelt sich, dass Pennebaker trotz seines hohen Anspruchs, seine Filmkunst vollkommen freiheitlich und selbstbestimmt gestalten zu können, die Grenzen wahrnahm, die die Mechanismen des Filmgeschäfts automatisch mit sich bringen: Seine Filme sollten keine isolierten, unantastbaren Kunstwerke sein, sondern auch als kommerzielle Produkte dienen, die zum schlichten Konsumieren freigegeben sind.[111] Pennebaker selbst betont den ökonomischen Hintergrund dieser Haltung:

---

106 Beyerle und Brinckmann, S. 15.
107 Vgl. Brinckmann, S. 15.
108 Vgl. Barchet, S. 139 f.
109 Vgl. Barchet, S. 136.
110 Vgl. Barchet, S. 137.
111 Vgl. Pennebaker im Interview mit Barchet, S. 158.

> The people (…) want to see themselves as not of that terrible money-oriented business – that entertainment industry. (…) I think they should try to entertain people or they are in the wrong business. (…) Film has to capture an audience.[112]

So gehört zu seinem Verständnis eines qualitativ hochwertigen Dokumentarfilms, dass er auch unterhaltsam ist:

> You want the film to be entertaining, dramatic, like a piece of drama. It should end up being just as entertaining as a fiction film in its way.[113]

Die Analysen der frühen Dokumentarfilme Mira Nairs werden zeigen, wie sie sich sowohl an den Prinzipien des Cinéma Vérité als auch an denen des Direct Cinema orientiert, wie sie die verschiedenen Elemente auf ihre Weise miteinander kombiniert und sich dabei ihre eigene Filmsprache herausbildet. Des Weiteren zeigt sich, dass es insbesondere auch die Weiterentwicklung D. A. Pennebakers zum unabhängigen Autorenfilmer ist, die für die junge Nair Bedeutung hatte: Seine Sicht auf den Prozess des Filmemachens und auf die Rolle des Regisseurs, der beobachten, sich aber auch engagieren können soll, sowie seine Sicht auf den Dokumentarfilm, der zwischen Aufklärendem und Unterhaltendem changieren darf, entsprechen ihrem eigenen Verständnis und Stil. Ein zentraler Unterschied zu ihrem Vorbild Pennebaker soll an dieser Stelle jedoch bereits erwähnt werden. Während für ihn, aber auch für die anderen Regisseure des Direct Cinema, die eigene Nation das zentrale Thema blieb, ist die Sichtweise der Diaspora-Regisseurin Mira Nair weiter gefasst.

Neben dem intellektuellen Impuls, den Nair am Ende ihres Studiums durch die amerikanischen und europäischen Vorbilder erfuhr, galten ihr seit dieser Zeit auch eine indische Strömung und deren Vertreter als wichtige Wegweiser für ihre eigene Entwicklung als Filmemacherin: Das sogenannte New Cinema*,* Ritwik Ghatak und Satyajit Ray.

3.2 Indisches Vorbild: New Cinema, Ritwik Ghatak und Satyajit Ray

Mehrfach erzählte Mira Nair in Interviews, dass sie Filme aus Indien und indische Filmemacherinnen und Filmemacher erst für sich entdeckt habe, als sie an der amerikanischen Universität studierte. Es seien Vertreter des alternativen indischen Kinos gewesen, vor allem die beiden Bengalen Satyajit Ray und Ritwik Ghatak, für die sie sich damals zu begeistern begann[114] und deren Werke

---

112 Pennebaker im Interview mit Barchet, S. 158.
113 Pennebaker im Interview mit Barchet, S. 163.
114 Vgl. Nair im Interview mit Variety 2002, S. 14 f und vgl. Nair im Interview mit Redding und Brownworth, S. 160.

bis heute eine wichtige Inspirationsquelle für ihr eigenes Filmschaffen darstellen würden.[115] Als Ausdruck ihrer Bewunderung widmete sie den beiden Regisseuren später *The Namesake*; dieser Film spiegelt tatsächlich in ganz besonderem Maß Mira Nairs Liebe zur bengalischen Filmkunst wider.

3.2.1 New Cinema – Auf der Suche nach Wahrhaftigkeit

Nairs frühere Unkenntnis der Filme dieser Regisseure mag damit zusammenhängen, dass sie erst durch ihre Auftritte und Erfolge im westlichen Ausland Bekanntheit erlangten,[116] in Indien dagegen stets nur ein kleines, elitäres Publikum fanden und bis heute finden.[117] Ein Grund dafür war, dass ihre Filme kaum in großen Vorführungsstätten gezeigt wurden.[118] Ray und Ghatak sind zwei der herausragendsten Persönlichkeiten des „New Cinema",[119] einer Bewegung, die Ende der fünfziger Jahre in Bengalen, Mumbai und Kerala aufkam.[120] Das New Cinema verdankte seinen Aufschwung einer neuen internationalen Öffnung – so fand im Jahr 1952 das erste internationale Filmfestival Indiens statt – und vor allem einer sehr wohlwollenden staatlichen Förderungspolitik, die es vor der Unabhängigkeit so nicht gab.[121] Die neu gegründete Film Finance Corporation (FFC) ließ den Filmemacherinnen und Filmemachern vollkommene künstlerische Freiheit,[122] vernachlässigte jedoch die Ausweitung entsprechender Filmtheater, was also die Konkurrenzsituation mit herkömmlichen Unterhaltungsfilmen zu Ungunsten der alternativen Filme verschärfte.[123]

Satyajit Ray gilt als der „Guru"[124] des New Cinema, er verkörpert den „Ursprung"[125] der Bewegung. Parallel dazu wurde Ritwik Ghatak als „Gegen-Guru"[126] wahrgenommen, so formulierte es der bengalische Filmjournalist und

115 Vgl. Nair im Interview mit Variety 2002, S. 14 f.
116 Vgl. Karakasis, S. 31.
117 Vgl. Nair im Interview mit Redding und Brownworth, S. 160 und vgl. Maywald, S. 48.
118 Vgl. Das Gupta 1988, S. 50.
119 Als herausragende Figuren sind außerdem Mrinal Sen und Guru Dutt zu nennen.
120 Das New Cinema hat sich schließlich zum New Indian Cinema gewandelt (vgl. Dasgupta, S. 58), bevor es sich im Laufe der folgenden Jahrzehnte in vielfältige Strömungen weiter ausdifferenzierte. Zu diesen Strömungen gehören zum Beispiel das parallel cinema, das Middlecinema, das regional cinema, das realist cinema oder das Indian new wave. (Vgl. Datta, S. 18).
121 Vgl. Das Gupta 1988, S. 49.
122 Vgl. Das Gupta 1988, S. 50 und vgl. Ray 1976, S. 81.
123 Vgl. Das Gupta 1988, S. 50.
124 Das Gupta 1988, S. 50.
125 Das Gupta 1988, S. 50.
126 Das Gupta 1988, S. 50.

Filmemacher Chidananda Das Gupta.[127] Man könne die beiden „als zwei sich gegenseitig ergänzende Aspekte des indischen Denkens“[128] erkennen, schreibt er außerdem. Ray und Ghatak entstammen einer Zeit, in der die politische Unabhängigkeit Indiens noch frisch war, ein neues Gefühl von Weltoffenheit und eine Synthese aus Modernität und Tradition den Ton angab. Es war aber auch eine Zeit, in der die Wunde der Teilung des Landes in Indien und Pakistan aufklaffte. Kulturell entstammen sie beide einem Umfeld, das noch ganz durch den einflussreichen bengalischen Dichter, Musiker, Philosophen, Maler und Nobelpreisträger Rabindranath Tagore geprägt war und dessen Werk eben diese „Erneuerungsbewegungen“[129] vermittelte.[130] Darin, wie sie auf ihre Zeit reagierten und wie sie das Erbe Tagores in ihre Filmen integrierten, unterschieden sich Ray und Ghatak zum Teil stark voneinander.[131] Was die beiden Filmemacher des New Cinema jedoch eint, ist nicht nur, dass sie ihre Heimat Bengalen nie verlassen haben.[132] Im Wesentlichen ist es auch ihr Interesse an einem „realistischeren Kino“[133] sowie eine „zutiefst humanistische Perspektive“[134], die ihnen gemein ist; viele ihrer Filme drehen sich um die Aufdeckung sozialer Missstände im eigenen gesellschaftlichen Umfeld.[135] Zudem wurden die Filme meist mit einem geringem Budget realisiert. Die Filmsprache ist entsprechend reduziert; im Gegensatz zum indischen Mainstreamkino zeichnen sie sich durch den Verzicht auf Tanz- und Gesangssequenzen und durch die Lossagung vom klassischen Starsystem aus.[136]

Das New Cinema ist in einer Reihe mit dem italienischen Neorealismus und dem Poetischen Realismus aus Frankreich zu nennen.[137] Ähnlich wie die indischen Filmemacherinnen und Filmemacher sich auf ihrer Suche nach neuen Ausdrucksformen etwa vom populären Hindi-Film abgrenzten, waren die Vertreter des Neorealismus im Nachkriegsitalien vom klassischen Hollywoodkino sowie von den vom faschistischen Staat hervorgebrachten Produktionen, den sogenannten Weiße-Telefon-Filmen[138] mit großem Staraufgebot und viel Glamour, abgestoßen und suchten nach einer neuen filmischen Wahrhaftigkeit.

---

127 Chidananda Das Gupta ist ein Zeitzeuge: Er gründete im Jahr 1947 gemeinsam mit Satyajit Ray den ersten indinschen Filmclub, die Calcutta Film Society. (Vgl. Gräfe und Möller, S. 45)
128 Das Gupta 1986, S. 113.
129 Das Gupta 1986, S. 96.
130 Vgl. Das Gupta, S. 96.
131 Vgl. Das Gupta 1986, S. 103 f.
132 Vgl. Das Gupta 1986, S. 95.
133 Kumar (Keval), Uhl, S. 147.
134 Kumar (Keval), Uhl, S. 147.
135 Vgl. Das Gupta 1988, S. 49.
136 Vgl. Alexowitz, S. 57.
137 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 147.
138 Vgl. Kiefer und Ruckriegl 2002, 497.

Realismus im Film sollte heißen, „(…) die Verhältnisse zu demaskieren (…), aber auch den Menschen am Rande der Gesellschaft näher zu rücken, die sonst unbeachtet im Dunkel der Geschichte leben, auch den Ausgestoßenen.“[139], so die Filmwissenschaftler und Autoren Bernd Kiefer und Peter Ruckriegl. Aus Sicht von Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini oder Michelangelo Antonioni als Vertreter des italienischen Neorealismus habe das bedeutet, sich „(…) entschieden(er) den sozial Ausgegrenzten, Arbeitslosen, Obdachlosen, Wanderarbeitern, alten Leuten, die gelegentlich auf ein Wunder hoffen dürfen“[140] zu widmen. Indem sie sich an die äußere Wahrheit hielten, was eine neuartige Authentizität durch Originalschauplätze, Originalton und zudem durch die Arbeit mit Laienschauspielerinnen und -schauspielern anstelle von Schauspielstars gewährte, sollte eine inneren Wahrheit zutage gefördert werden. Diese Begriffe gehen zurück auf den französischen Regisseur Jean Renoir, der so auch über sein eigenes Werk resümierte.[141] Renoir gilt als wichtigster und produktivster Vertreter des Poetischen Realismus, der filmhistorischen Stilepoche im Frankreich der dreißiger Jahre. Tatsächlich kann man den Poetischen Realismus als einen Vorläufer des italienischen Neorealismus bezeichnen.[142]

Bevor nun die Person und das Schaffen Satyajit Rays in den Mittelpunkt rücken, sei angemerkt, dass auf Ritwik Ghatak in dem Kapitel zu *The Namesake* gesondert eingegangen wird. Lediglich die Skizzierung einiger Charakteristika soll an dieser Stelle dazu dienen, seine grundsätzliche Relevanz für die Untersuchung des Werks Mira Nairs zu untermauern. So stellte Chidananda Das Gupta etwa die selbstverständlich gleichwertige Position der Frau sowie die besondere Stärke der Frauenfiguren als wesentliche Merkmale im Werk von Ghatak heraus:

> Was wichtig(er) erscheint, ist die heroische Stärke, mit der die Rolle der Frau in seinen Filmen – besonders in *Meghe Dhaka Tara* und *Titiash* – ausgestattet ist. Ghatak legt hier einen sozialen und moralischen Scharfblick an den Tag, der freier vom männlichen Chauvinismus ist, als das bei jedem anderen Filmregisseur der Fall ist – einige weibliche Regisseure eingeschlossen.[143]

Des Weiteren betont er, dass Ghatak in „(…) fast jedem seiner Filme (…) in der Gestalt eines Kindes ein in die Zukunft weisendes Zeichen der Hoffnung (gibt).“[144] Als Humanist und Marxist sei ihm die „Auffassung vom ewigen Opfer diametral entgegen“[145] gegangen. Anders als Ray, der in seiner Sicht „frei von

139 Kiefer und Ruckriegl 2002, S. 494.
140 Kiefer und Ruckriegl 2002, S. 494.
141 Vgl. Kiefer und Ruckriegl 2002, S. 496.
142 Vgl. Kiefer und Ruckriegl 2002, S. 496.
143 Das Gupta 1986, S. 112.
144 Das Gupta 1986, S. 112.
145 Das Gupta 1986, S. 112.

Mythologie“[146] sei, wäre er von Mythen und Archetypen angezogen gewesen;[147] seine Filme würden die „Vorstellung (…) eines Kreislaufs von Schöpfung und Zerstörung“[148] spiegeln. Diese Punkte sind also zu nennen, weil sie im Verlauf meiner Arbeit in Bezug auf Mira Nair belangvoll sein werden. Die Regisseurin selbst bezog sich auf Ritwik Ghatak in Interviews stets vorwiegend im Hinblick auf seinen Film *Meghe Dhaka Tara* (Ritwik Ghatak, IND 1960), den sie als ihren Lieblingsfilm bezeichnete.[149] Satyajit Ray dagegen scheint eine umfassendere Bedeutung für sie gehabt zu haben, weshalb eine Betrachtung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen ihm und ihr hier lohnenswert erscheint.

3.2.2 Die neorealistischen Wurzeln Satyajit Rays

Satyajit Ray sah Vittorio De Sica und Jean Renoir als seine Impulsgeber.[150] Renoir bezeichnete er (neben John Ford) als einen seiner wichtigsten Meister,[151] dessen Film *La règle du jeu* (F, 1939) befand er als eines der größten Werke der Filmgeschichte.[152] Der Franzose und andere europäische Regisseure wie etwa Roberto Rossellini[153], aber auch amerikanische Kollegen wie John Huston und Frank Capra, waren in den fünfziger Jahren nach Indien gereist, um hier Filme zu realisieren.[154] Renoir drehte 1950 in der Nähe von Kalkutta, in Berhapur am Ganges, seinen Film *The River* (Deutscher Titel: *Der Strom*).[155] Ray, der zu dieser Zeit noch als Werbegrafiker bei einer britischen Agentur arbeite, assistierte ihm bei den Dreharbeiten und ließ sich in diesem Zusammenhang von ihm ermutigen, seinen ersten eigenen Film zu drehen.[156] Kurz nach seiner Assistenz bei Renoir machte sich Ray zunächst zu seiner ersten Europareise auf. Er blieb für ein knappes halbes Jahr, um in einem Londoner Ableger seiner Agentur zu arbeiten. In dieser Zeit sah er beinahe 100 Filme von amerikanischen Regisseuren wie John Ford, Frank Capra, John Huston, Billy Wilder und William Wyler, außerdem Filme des amerikanischen Dokumentarfilmers Robert Joseph Flaherty

146 Das Gupta 1986, S. 112 (Hier ist anzumerken, dass es sich ausdrücklich um die Sichtweise Da Guptas handelt, der man durchaus widersprechen kann.).
147 Vgl. Das Gupta 1986, S. 113.
148 Das Gupta 1986, S. 112.
149 Vgl. Nair im Interview mit Majumder.
150 Vgl. Alexowitz, S. 56 f.
151 Vgl. Göttler 2003, S. 37 und vgl. Ray im Interview mit Sadoul, S. 57.
152 Vgl. Ray 1976, S. 84.
153 Rossellini drehte im Jahr 1957 *India, Matri Bhumi* (deutscher Titel: *Indien, Mutter Erde*) in Indien.
154 Vgl. Das Gupta 1988, S. 49.
155 Vgl. Ray 1976, S. 9.
156 Vgl. Ray 1976, S. 112 und vgl. Gräfe und Möller, S. 45.

und des Russen Mark Donskoi.[157] Er habe diese Werke sehr bewundert, sich Notizen gemacht und versucht, ihre Filmsprache zu entschlüsseln, erzählte Ray immer wieder in Interviews.[158] Besonders ein Film jedoch habe „entscheidenden Einfluss“[159] auf ihn gehabt: De Sicas *Ladri di biciclette* (Deutscher Titel: Fahrraddiebe, I 1948).[160] Durch ihn habe er die Möglichkeit erkannt, einen Film auch mit den Mitteln des Neorealismus, mit Laiendarstellern und ohne Atelier, also an Originalschauplätzen drehen zu können:[161] „(…) ich dachte mir, dass man das, was man in Italien kann, auch in Bengalen kann (…)“[162], so Ray im Interview. In einem eigenen Text schrieb er:

> „Bicycle Thieves“ is a triumphant rediscovery of the fundamentals of cinema (…). The simple universality of its theme, the effectiveness of its treatment, and the low cost of its production make it the ideal film for Indian film maker to study. (…) the best kind of inspiration should derive from life and have its roots in it. (…) The Indian film maker must turn to life, to reality. De Sica (…) should be his ideal.[163]

Die Begegnung mit den Regisseuren und Filmen des Poetischen Realismus sowie des italienischen Neorealismus haben Ray deutlich geprägt; vor allem die Zeit von 1955 bis Mitte der sechziger Jahre gilt als seine neorealistische Schaffensperiode.[164] *Pather Panchali* (Deutscher Titel: *Apus Weg ins Leben: Das Lied der Straße*, IND 1955) wurde schließlich Rays Debütfilm. Es ist der erste Teil seiner Trilogie, die die Lebensgeschichte des Jungen Apu von seiner Kindheit bis ins Erwachsenenalter erzählt.[165] Nachdem er auf den Filmfestspielen in Cannes im Jahr 1956 mit großer Begeisterung aufgenommen wurde und den Sonderpreis der Jury erhalten hatte,[166] wurde Satyajit Ray nicht nur in Indien, sondern auch weltweit schlagartig bekannt.[167]

---

157 Vgl. Ray im Interview mit Karakasis, 34.
158 Vgl. Ray im Interview mit Karakasis, S. 34.
159 Ray im Interview mit Sadoul, S. 57.
160 Vgl. Ray im Interview mit Sadoul, S. 57.
161 Vgl. Ray im Interview mit Sadoul, S. 57.
162 Ray im Interview mit Sadoul, S. 57.
163 Ray 1976, S. 127.
164 Vgl. Gregor, S. 49.
165 Zu der Trilogie gehören neben *Pather Panchali* auch *Aparājito* (Deutscher Titel: *Apus Weg ins Leben: Der Unbesiegbare*, IND 1956) und *Apur Sansar* (Deutscher Titel: *Apus Weg ins Leben: Die Welt Apus*, IND 1959).
166 Vgl. Stempel, S. 39.
167 Vgl. Seeßlen, S. 35 und vgl. Ray im Interview mit Sadoul, S. 57.

3.2.3 Der Humanist Ray, was Nair mit ihm verbindet und was sie unterscheidet

Die junge Mira Nair baute zu Satyajit Ray, der 1921 in Kalkutta geboren wurde und dort 1992 starb, ähnlich wie zu Pennebaker ein freundschaftliches Mentorenverhältnis auf. Sie schrieb ihm erstmals, als sie *Jama Masjid Street Journal* beendet hatte. Von da an hielten sie Kontakt und sie zeigte ihm in regelmäßigen Abständen ihren jeweils neusten Film. Besonders *Salaam Bombay!* habe er sehr gemocht, erzählte sie in einem Interview; sie hätten sich lange über den Film unterhalten. Sie selbst halte sich für rauer und wilder als ihn, er denke dasselbe von ihr. Sie bewundere ihn für seinen Rhythmus.[168] An anderer Stelle bezeichnete Nair Ray einmal als „India's best filmmaker"[169]. Doch was zeichnet das Werk Rays im Besonderen aus, was ist es genau, was Mira Nair mit ihm teilt und wo weicht sie deutlich von ihm ab?

„Das Material des Films ist das Leben" [170] schrieb Satyajit Ray einmal. In diesem Satz steckt seine ganze Vorstellung von einem wahrhaftigen Kino.„Der Humanist Ray"[171] erzählt in seinen Filmen von der Vielfalt des menschlichen Lebens. Stets wurde und wird er als außergewöhnlich genauer Beobachter und scharfer Analytiker der Menschen gerühmt;[172] seine Filme sind „immer auch ein Diskurs über die indische Gesellschaft"[173], wie Norbert Grob schrieb. Doch Ray richtet nicht über sie,[174] nie verurteilt er seine Figuren für ihre Handlungen, sondern betrachtet sie stets mit Respekt und Würde.[175] Es sind ihre inneren Welten und „inneren Dramen"[176], die ihm die Reichhaltigkeit des Lebens bedeuten und die er in seinen Filmen als „wahre Schauplätze und Landschaften"[177] etabliert. Nie verliert er dabei die Schönheit, aber auch nie die Ambivalenz des Lebens aus dem Blick. Seine Filme spiegeln Verzweiflung und Hoffnung gleichermaßen[178], sie reflektieren eine Gesamtheit: Das Leiden der Menschen, Elend, Gewalt und Hass ebenso wie „die Inseln von Liebe und gutem Willen, Schönheit und Talent, Güte und Hoffnung"[179] – so beschrieb es Georg Lechner, ehemaliger Leiter des Goethe-Instituts in Kalkutta und ein Freund des Regisseurs. Dementsprechend orientiert sich Satyajit Ray nicht an glatten Heldenfigu-

---

168 Vgl. Nair im Interview mit Greer.
169 Nair im Interview mit Redding und Brownworth, S. 160.
170 Ray zitiert von Seeßlen (Vgl. Seeßlen, S. 37).
171 Lechner, S. 11.
172 Vgl. Lechner, S. 12.
173 Grob 2003, S. 44.
174 Vgl. Göttler 2003. S. 38.
175 Vgl. Stempel, S. 40.
176 Lechner, S. 12.
177 Lechner, S. 12.
178 Vgl. Seeßlen, S. 35.
179 Lechner, S. 11.

ren[180] und eindeutigen Mustern. Gerade Kinder dienen ihm immer wieder als „Verkörperung von Antihelden“[181], so Lechner. Das „(…) Reifen, die Zerbrechlichkeit, die Hoffnungen und Risiken des Scheiterns während der Zeit der Kindheit und des Heranwachsens (…)“[182] hätten in seinen Filmen ihren eigenen Wert.[183] Tatsächlich nehmen Kindergestalten, ähnlich wie bei Ghatak, einen auffallend zentralen Platz ein,[184] ihnen widmet sich Ray mit „unendlich zärtliche(r) Betrachtung“[185]. Es gibt nur wenige Filme, die es wie seine vermögen, den Blick der Kinder auf die Welt auf solch eindringliche und einfühlsame Weise wiederzugeben.[186] Insgesamt ist Ray an Zwischentönen, an der Entwicklung der Figuren interessiert, oder wie es Salman Rushdie ausdrückte: an Menschen, „(…) die reisen, wie wir alle reisen, auf kleinen, doch unvergesslichen Straßen“[187]. Dazu passt, dass die meisten der Filme von Ray ein offenes Ende haben.[188]

Lechner betont zudem die Überzeugung des Regisseurs, dass man seine eigenen Geschichten erzählen sollte.[189] Wie erwähnt lebte und arbeitete Satyajit Ray tatsächlich sein ganzes Leben lang in Bengalen.[190] Er selbst erklärte, dass ihm die Arbeit als Filmemacher auch dazu diene, sich seiner eigenen Umwelt zu nähern, was für den Sohn einer bekannten und wohlhabenden Künstlerfamilie aus Kalkutta[191] zum Beispiel bedeutete, das einfache ländliche Leben von Bengalen zu erforschen:

> Abgesehen von der eigentlichen kreativen Arbeit selbst, ist das Filmemachen aufregend, weil es mich meinem Land und meinem Volk näherbringt. Jeder Film trägt zum Prozess meiner Selbsterziehung bei, macht mir die ungeheure Vielfalt des Lebens um mich bewusst. Ich merke, dass ich durch meine Filme die Grundstruktur aufzuspüren suche, die dieses Leben zusammenhält.[192]

180 Vgl. Lechner, S. 12.
181 Lechner, S. 12.
182 Lechner, S. 12.
183 Vgl. Lechner, S. 12.
184 Vgl. Gräfe und Möller, S. 46.
185 Lechner, S. 12. An dieser Stelle soll hinzugefügt werden, dass Satyajit Ray auch Herausgeber der (von seinem Großvater gegründeten) Kinderzeitschrift *Sandesh* war und dass er zahlreiche Kinder- und Jugendbücher verfasste. (Vgl. Gregor, S. 49 f).
186 Vgl. Göttler 2003, S. 37.
187 Rushdie, S. 15.
188 Vgl. Lechner, S. 11.
189 Vgl. Lechner, S. 11.
190 Vgl. Lechner, S. 14.
191 Vgl. Gregor, S. 49.
192 Ray 2003, S. 21.

Während er auf der einen Seite sichtbar durch europäische und amerikanische Filmkunst geprägt ist und auch verschiedentlich darauf hinwies, dass die Entwicklung der Struktur seiner Filmsprache durch die Kenntnis und Liebe für klassische europäische Musik, insbesondere für Mozart, Bach und Beethoven beeinflusst worden sei,[193] entstammen Rays Erzählmuster und seine Metaphorik auf der anderen Seite indischen Traditionen und bengalischer Kultur;[194] deutlich zeigen seine Ästhetik und seine Dramaturgie etwa die Verbundenheit mit dem berühmte Regelwerk des Natya Shastra, dem „Heiligen Buch der Dramaturgie"[195], das zwischen 200 v. Chr. und 200 n. Chr. entstanden ist und dem Schöpfergott Brahma als Autor zugeschrieben wird.[196] Auch die Sprache gibt einen Hinweis: Der Originalton der allermeisten Filme Rays ist Bengali, selten auch Urdu.[197] So sind seine Filme die Summe seiner multiplen Interessen und Fähigkeiten, seiner großen Offenheit, aber immer auch ein Bekenntnis zum Lokalen. Dass sie letztlich eine „dynamische Synthese von Ost und West, von Tradition und Moderne, von Wissenschaft und Religion"[198] darstellen, wie es der Autor Roland Beer einst treffend formulierte, ist auch als Abbild des noch jungen unabhängigen Indiens aus der Zeit Jawaharlal Nehrus zu verstehen.[199] Immer wieder würde Rays Filmsprache gar „(…) auf beinahe unheimliche Weise an den Ton von Nehrus Werk (…)"[200] erinnern, schreibt auch der indische Forscher und Autor Ashish Rajadhyaksha.

Wie Ray es in dem oben aufgeführten Zitat selbst benannte, suchte er in seinen Filmen innerhalb eines Mikrokosmos nach universellen Strukturen oder Themen: Das Heim und die Welt, so der Titel eines seiner Filme ins Deutsche übersetzt,[201] vermag dieses Prinzip auf den Punkt zu bringen oder wie es Grob ausdrückte: „Im Einzelnen wird schon das Ganze sichtbar."[202] Ray selbst beschrieb sein Filmschaffen mit folgenden Worten: „(…) Einzigartigkeit und (…) Universalität und die Koexistenz der beiden ist es, was ich vor allem durch meine Filme zu vermitteln suche."[203]

193 Vgl. Ray im Interview mit Roberge, S. 24 und vgl. Lechner, S. 14.
194 Vgl. Lechner, S. 14 und vgl. Beer, S. 19.
195 Beer, S. 19.
196 Vgl. Alexowitz, S. 36.
197 Vgl. Gregor, S. 43.
198 Beer, S. 18.
199 Vgl. Beer, S. 18.
200 Rajadhyaksha, S. 643.
201 Der Originaltitel lautet *Ghare Baire* (Satyajit Ray, IND 1984).
202 Grob 2003, S. 44.
203 Ray 2003, S. 22.

In der Betrachtung des Filmkünstlers als ein Vorbild Mira Nairs ist ein weiterer Aspekt erwähnenswert: Die poetische Verdichtung des *Materials Leben* stand für Satyajit Ray nie in einem Widerspruch zum Ideal der Realitätsnähe. So resümierte er einmal: „Die deutlichsten Enthüllungen über die Wahrheit im Film kommen von Einzelheiten, die das Auge des Künstlers wahrgenommen hat. Das subjektive Herangehen eines sensiblen Künstlers an die Realität ist das, was letztlich zählt, und das trifft im gleichen Maße auf Dokumentarfilme wie auch auf Spielfilme zu.“[204] Dieser Satz offenbart ihn zum einen als klassischen Autorenfilmer,[205] dessen persönliche Weltsicht zählt. Bemerkenswert ist zum anderen, dass er keinen zentralen Unterschied zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm sah. Hier ist hinzuzufügen, dass Ray das Cinéma Vérité und verwandte Dokumentarfilmschulen nicht schätzte. Er bezweifelte, dass deren Methoden einer Wahrheitsfindung dienlich seien; die Präsenz der Filmemacherin oder des Filmemachers würde stets für Verunsicherung bei den Menschen sorgen und damit zu einer Verfälschung des Eindrucks führen:[206] „(…) der Aspekt der Wahrheit kommt automatisch in Misskredit.“[207], befand er.

Bei der Herausarbeitung dessen, was Nair mit Ray gemein hat, ist zunächst ein bestimmter innerer Zusammenhang zu nennen: Seine neorealistische Prägung korrespondiert mit ihrer Ausbildung in den Dokumentarfilmschulen des Cinéma Vérité sowie des Direct Cinema. Auch wenn Ray diese Schulen ablehnte, sind doch Überschneidungen vorhanden. Hier wie dort steht die Orientierung an der Realität und die Erforschung gesellschaftlicher Strukturen im Vordergrund, soll der Film als Mittel der Wahrheitsfindung und der Darstellung von originalen Zuständen dienen; hier wie dort verlangt das Konzept die Abgrenzung von einer konventionellen Bildsprache, was etwa durch eine mobilere Kamera und einen insgesamt reduzierten Einsatz filmischer Mittel erreicht wird. Wie bereits erwähnt: Es wird noch deutlich werden, dass Nair insbesondere in ihren Anfängen als Regisseurin auf diese Muster zurückgreift, um ihrem Interesse an bestimmten Lebenswirklichkeiten Ausdruck zu verleihen. Später zeigt es sich darin, wie sie auf besondere Weise die Gradwanderung zwischen Dokumentarischem und Spielfilm beherrscht. Ähnlich wie ihre verschiedenen Vorbilder erforscht sie mit ihren Filmen verschiedene Mikrokosmen und so wie Ray gelingt es ihr dabei, immer auch das Universelle, das allgemein Menschliche zu reflektieren.

---

204 Ray 2003, S. 23.
205 Ray kann nicht nur deshalb als Auteur gelten, weil er in seinen Filmen seine eigene Weltsicht widerspiegelte, sondern auch, weil er in alle möglichen Prozesse involviert war: So verfasste er sämtliche Drehbücher selbst, komponierte häufig die Filmmusik und entwarf oft sogar selbst die Filmplakate. (Vgl. Gregor, S. 50).
206 Vgl. Ray 2003, S. 23.
207 Ray 2003, S. 23.

Eine weitere auffallende Parallele zwischen den beiden Filmkünstlern besteht in der Sensibilität, mit der sie die Wahrnehmung von Kindern nachvollziehen und ihr besondere Gültigkeit geben. Ein Bewusstsein für die Fragilität der kindlichen Existenz, aber auch für eine ausgeprägte Neugierde auf die Welt und der Blick für deren Schönheiten erscheinen in ihren Filmen nicht bloß als Facetten der jeweiligen kindlichen Figuren, sondern als eine eigene Grundhaltung, die durch alle Filme, alle Szenen und Einstellungen hindurchschimmert. Überhaupt ist ihr Blick auf die handelnden Figuren gleichermaßen vorsichtig, ohne Verurteilung und offen für deren Entwicklungen. Sie beide sind mehr an Wegabschnitten und Zwischenergebnissen, denn an endgültigen oder einseitigen Wahrheiten interessiert. Auch Nairs Filme haben fast alle ein offenes Ende.

So wie Ray, der seinen Blick stets auf die bengalische Gesellschaft richtete und sie durch seine Filme zu verstehen versuchte, nähert sich auch Nair durch ihre Filme immer wieder ihrem Ursprungsland Indien und sucht dabei nach ihrer eigenen Position. Gemein ist ihr und Ray auch die kulturelle Durchlässigkeit, die Prägung durch westliche Kunst und indische Traditionen, die die „Synthese von Ost und West“[208] ergibt. Doch während Ray eindeutig in Bengalen verwurzelt ist, erscheint Nairs Zugehörigkeitsgefühl vielfältiger. Neben Indien sind es vor allem die USA, zu denen sie sich durch ihre Filme immer wieder in Beziehung setzt. Anders als Ray changiert sie dadurch auch in ihrer Haltung gegenüber der indischen Heimat. Ihr Blick ist stets der eines Non-Resident-Indian, der mal mit überschwänglicher Liebe, mal mit unerschrockenem, scharf-kritischem Blick zurückschaut. So wie sie sich damit auch von ihrem Vorbild Pennebaker unterscheidet, ist hier erneut festzustellen, dass sie insgesamt beweglicher und globaler verankert ist: Sie lebt nicht nur an verschiedenen Orten der Welt, sondern dreht und produziert auch weltweit, zudem gemeinsam mit einem internationalen Mitarbeiterstamm.

Eben dieser Lebensrhythmus Nairs, der aus dem Pendeln zwischen verschiedenen Metropolen und Ländern resultiert, findet ganz offensichtlich seinen Ausdruck in Takt, Tempo und Stil ihrer Filme. Während Ray vom ruhigen Rhythmus des ländlichen Indiens inspiriert wurde, spiegeln Nairs Filme oft den Puls des Großstadtlebens, fast immer den der Moderne. Ihre Dynamik ist insgesamt eine gänzlich andere; ihre Filme sind weniger bedächtig, weniger melancholisch. Bewegung spielt in ihnen eine große Rolle. Sie sind schneller und farbiger, was nicht nur damit zusammenhängt, dass Rays Filme häufig in schwarz-weiß gedreht worden sind. Vielmehr ist Farbigkeit in Nairs Filmen als eine Art Bekenntnis zu verstehen, als Statement einer überbordenden Lebendigkeit. Dazu gehören ihre Vorliebe zu Tanz und Musik und schließlich auch ihre

---

208 Beer, S. 18.

besondere Beziehung zum populären Hindi-Film. Wie sehr diese Beziehung eine emotionale ist, die von einem Abgrenzungswunsch einerseits und von einer tiefen Verwurzelung und Hingabe andererseits geprägt ist, wird im Laufe dieser Arbeit mehrfach deutlich werden. Ein Exkurs zur Historie, Ästhetik und Dramaturgie des Hindi-Films soll als Grundlage dienen, auf der die Auseinandersetzung Mira Nairs mit dieser Filmkunst entschlüsselt werden kann.

3.3 Emotionale Wurzeln: Populäre Filmkunst aus Indien

3.3.1 Die Dominanz des Hindi-Kinos

In einem Interview im Jahr 2002 erklärte Mira Nair, dass sie in ihrer Kindheit und Jugend die populären Filmsongs der Hindi-Blockbuster geliebt habe, dass sie jedoch nie ein Fan oder Kenner der Filme selbst gewesen sei. Erst jetzt, im Rückblick, und zu ihrer eigenen Überraschung habe sie realisiert, wie ihre Filme doch von den Kontexten und der Ästhetik der kommerziellen indischen Mainstreamfilme durchdrungen seien:

> I was the last person to ever imagine that the commercial cinema of the Indian mainstream would have anything whatsoever to do with my own work. (…) I am surprised to find that my home cinema has had a strong influence on my body of work indeed, regardless of my exploration of increasingly motley and disparate cultures. (…) in reflecting, I've seen that the Indiafilm's influence – specifically that unabashed emotional directness, the freewheeling use of music, that emphasis on elemental motivations and values – is a thread running consistently through every one of my films.[209]

Auch in anderen Interviews beschreibt sie den Einfluss der populären indischen Filme auf ihr Werk:

> I feel very relieved to be Indian. (…) I like to be unabashed, which is an Indian trait, both emotionally and visually. It's important to have a circus to play with. (…) I am drawn towards the carnival. (…) I guess that would be Indian, in a way.[210]

> (…) indisches Kino per se ist emotionaler als westliches. Es fürchtet sich nicht vor großen Gefühlen. Seine Bildsprache ist üppiger, und es verwendet Musik viel großzügiger. Diese Ästhetik versuche ich auch in meine westlichen Filme hineinzubringen.[211]

Nair spricht hier von emotionaler Unerschrockenheit und dem selbstverständlichen Einsatz von Musik, außerdem von der Atmosphäre eines Zirkus und von Karneval als klassische Merkmale des populären indischen Kinos. Betrachtet

---

209 Nair im Interview mit Variety 2002, S. 14 f.
210 Nair im Interview mit Greer.
211 Nair im Interview mit Krekeler, S. 29.

man die Begriffe als Metapher, deuten sie auf den ausgeprägten Showcharakter dieser Filme hin; Zirkus und Karneval sind Situationen, bei denen ein Publikum essentiell ist, ihm gebühren die Inszenierungen. Tatsächlich zielen die sogenannten Bollywoodfilme, um die es hier geht und die richtigerweise Hindi-Filme genannt werden müssen,[212] auf den Mainstream, das heißt auf ein möglichst großes Publikum und auf einen möglichst großen kommerziellen Erfolg – einen „super hit"[213] – ab.[214] Filme auf Hindi taugen in Indien unter anderem deshalb besonders gut zum Massenkino, weil die Sprache von ca. vierzig Prozent der Bevölkerung verstanden wird.[215] Und obwohl die Sprache hauptsächlich im Norden des Subkontinents gesprochen wird, wurde Mumbai mit der Einführung des Tonfilms im Jahr 1931 zur Produktionsstätte der Hindi-Filme; schon früh in der indischen Filmgeschichte dominierten Hindi sprechende Punjabis die dort ansässige Filmindustrie als Produzenten, Regisseure und Schauspieler – Schauspielerinnen sind häufiger auch muslimischen Glaubens gewesen.[216] Hintergrund dieser gesamten Entwicklung ist die wirtschaftliche Bedeutung, die Mumbai seit der britischen Kolonialherrschaft hatte. Auf dieser Basis konnte eine florierende Filmindustrie wachsen. Hinzu kommt, dass die Stadt als Zentrum des Parsitheaters bereits über eine kreative Infrastruktur verfügte. So wechselten zum Beispiel zahlreiche Autoren und Schauspieler des Theaters ins Filmfach.[217] Neben Mumbai gibt es in Indien eine Reihe weiterer großer Filmproduktionszentren, die jedoch weniger nationale oder internationale, als regionale Bedeutung haben.[218] Dazu gehören Kolkata, woher der Bengali-Film, der Oriya-Film und der Assam-Film stammen, sowie Madras und Hyderabad, wo verschiedene südindische Produktionen herkommen.[219] Zu ihnen zählen unter anderem der Tamil-Film und der Telugu-Film, die unter den regionalen Filmzentren als größte Konkurrenten des Hindi-Films gelten können.[220] Bezüglich der Anzahl an Filmen, die pro Jahr

---

212 Der Begriff Bollywood, der die Verschmelzung von Hollywood und Bombay darstellt, ist eine „Wortchimäre" (Uhl. S. 8), die erstmals in den achtziger Jahren von Journalisten geprägt wurde (vgl. Uhl. S. 8), andere Quellen sprechen von einem erstmaligen Auftauchen des Begriffs in den späten Siebzigern. (Vgl. Ganit, S. 2).
213 Ganti, S. 65.
214 Vgl. Uhl, S. 9 und vgl. Ganti, S. 63.
215 Vgl. Uhl. S. 10. Die Professorin und Autorin Alexandra Schneider bezeichnete Hindi-Filme auch als „(…) so etwas wie einen zusätzlichen imaginären Teilstaat der indischen Republik (…)" (Schneider 2006, S. 41).
216 Vgl. Dwyer und Patel, S. 19.
217 Vgl. Ganti, S. 7.
218 Vgl. Dwyer und Patel, S. 19.
219 Vgl. Willemen, S. 13.
220 Vgl. Gopalan 2002, S. 5 und vgl. Dwyer und Patel, S. 8.

produziert werden, reichen sie an den Output von Mumbai heran oder überholen ihn gar.[221]

3.3.2 Zum Style des Hindi-Films

Doch Hindi-Filme stehen nicht nur für eine spezielle Industrie, sondern auch für einen bestimmten „Style“[222], wie die Autorin Tejaswini Ganti schreibt. Die Begriffe Zirkus und Karneval können erneut einen Hinweis geben: Sie deuten auf ein hohes Maß an Lebendigkeit hin. Hindi-Filme seien ein „larger-than-life spectacle“[223], so Ganti weiter. Sie „bündeln die Reize“[224], schreibt auch die Professorin für Medienwissenschaft Susanne Marschall. Dazu gehöre eine „explosive Farbigkeit“[225], die auf dem „hohen kulturellen Stellenwert“[226] von Farben in der indischen Gesellschaft basiere. Weiter beschreibt sie, indische Filme würden „(…) in ihrer Opulenz und Struktur nicht selten an die Kunstform Oper erinnern (…).“[227] Zu den typischen Merkmalen, für den Hindi-Filme berühmt sind, gehören neben der Farbigkeit die auffällige Länge der Filme, die Pracht und der Aufwand im Kostüm- und Setdesign, ikonenhafte Stars, die über die Maßen verehrt werden,[228] insbesondere in den neunziger Jahren die Darstellung eines immensen Reichtums[229] beziehungsweise einer idealisierten Welt in der urbanen Middle- oder Upper-Class[230] und nicht zuletzt die Gesangs- und Tanzpassagen.[231] An ihnen wird am eklatantesten, was die Autorin Lalitha Gopalan „cinema as a constellation of interruptions“[232] nannte. Ähnlich wie in einem westlichen Musicalfilm sind die Filme mit zahlreichen Gesangs- und Tanzsequenzen bespickt, wobei sie jedoch meistens nicht in die Handlung eingebettet sind, sondern diese abrupt unterbrechen. Auf diese besonderen Sequenzen wird später noch genauer Bezug genommen. Ein weiteres Charakteristikum, für das ebenfalls der Begriff cinema of interruptions steht, ist der

---

221 Vgl. Ganti, S. 3 f.
222 Ganti, S. 3.
223 Ganti, S. 143.
224 Marschall 2006, *Film-Konzepte*, S. 5.
225 Marschall, 2006, *Film-Konzepte* S. 5. Standardmäßig wurde der Farbfilm in Indien in den sechziger Jahren eingeführt, eine Ausnahme ist Mehboob Khan. Er drehte bereits in den fünfziger Jahren Farbfilme. (Vgl. Dwyer und Patel, S. 57).
226 Marschall, 2006, *Film-Konzepte* S. 5.
227 Marschall, 2006, *Film-Konzepte* S. 5.
228 Vgl. Wurzinger, S. 148 und vgl. Dwyer und Patel, S. 32.
229 Vgl. Dwyer und Patel, S. 58.
230 Vgl. Dwyer und Patel, S. 20.
231 Vgl. Dwyer und Patel, S. 7.
232 Gopalan 2002, S. 3.

häufig fehlende Zusammenhang zwischen Raum und Zeit, das heißt die örtlichen Sprünge, die oft auch mit den Gesangs- und Tanzpassagen einhergehen. So kann es passieren, dass ein Film, der in Indien spielt, während einer solchen Passage plötzlich in eine europäische Großstadt, in die Schweizer Berge oder an einen anderen, spektakulären oder paradiesisch anmutenden Ort wechselt.[233] Dazu gehört, dass die Darsteller bewusst in völlig verschiedenen Kostümen, unterschiedlich frisiert und geschminkt präsentiert werden.[234] Davon abgesehen ist den Hindi-Filmen, ähnlich wie im typischen Hollywood-Kino, eine flüssige, unsichtbare Montage zueigen. Alle filmischen Mittel tragen dazu bei, eine künstliche Welt zu kreieren, die nicht irritieren, sondern rein dem Eskapismus dienen soll.[235] Auf der Ebene des Inhalts ist eine Vielfalt an Emotionen als konstitutives Element eines klassischen Hindi-Films zu nennen.[236] Daher rührt, dass Hindi-Filme häufig auch als all-inclusive-Filme, als Masalafilme oder Formula-Filme bezeichnet werden: es gibt eine Reihe festgelegter Zutaten, das heißt Genremuster, die zu einem mannigfaltigem, reichhaltigem Gesamteindruck vermischt werden,[237] oder wie es Ganti formulierte: „(…) a potpourri of elements – music, romance, action, comedy, and drama (…) – designed to appeal to the broadest range of audiences."[238]

3.3.3 Vorbilder aus der Mythenwelt

Zirkus und Karneval beschreiben außerdem Ausnahmesituationen, in denen andere Regeln als in der alltäglichen Realität gelten und in denen fantastische Verwandlungen möglich sind. Sehr häufig ist die Dramaturgie eines Hindi-Films an Geschichten aus der hinduistischen Mythologie angelehnt, auch an Geschichten, in denen Metamorphosen geschehen, und sind die Figuren nach den allseits bekannten Götterlegenden geformt.[239] Das populäre indische Kino trägt, so formulierte es der Autor Matthias Uhl, „das Erbe einer großen Theater- und Epentradition sehr präsent in sich"[240]. Wichtige Einflüsse stammen also auch aus den drei großen Theatertraditionen Indiens, dem Sanskrit-Drama, dem Volkstheater und dem bereits erwähnten Parsitheater.[241] Insbesondere die

233 Vgl. Dwyer und Patel, S. 38.
234 Vgl. Dwyer und Patel, S. 54.
235 Vgl. Ganti, S. 142.
236 Vgl. Dwyer und Patel, S. 9.
237 Vgl. Uhl, S. 10.
238 Ganti, S. 139.
239 Vgl. Uhl, S. 14 f und vgl. Chakravarty, S. 125.
240 Uhl, S. 14.
241 Vgl. Alexowitz, S. 36.

Elemente Tanz, Musik und Gesang sind auf sie zurückzuführen.[242] Vor allem auch das Mahabharata sowie das Ramayana, die beiden etwa 4000 und 5000 Jahre alten „Nationalepen"[243] und umfangreichsten Sammlungen mythischer Erzählungen im Hinduismus, können als Hauptfundgrube für die Produzenten und Drehbuchautoren populärer Hindi-Filme gelten.[244] Hinzu kommt, dass sie als Vorbild für den Narrationsstil der Filme dienen;[245] typisch sind „(…) Unterhandlungen, zyklische Einschübe und kausal nur sehr entfernt in Verbindung stehende Ereignisse(n) (…)"[246], fassen die Autoren Keval J. Kumar und Matthias Uhl zusammen. Auch hier greift der von Gopalan geprägte Begriff des cinema of interruptions. Besonders beliebte Figuren aus der Mythologie sind zum Beispiel Krishna und Radha. Krishna hat viele Facetten; er taucht in den mythischen Geschichten sowohl als kindliche Figur und Hirtenjunge als auch später als junger Mann und Liebhaber auf.[247] Er und Radha, seine Geliebte, bilden ein archetypisches Liebespaar,[248] aus dessen Geschichten etwa der typische Plot der unerreichbaren Liebe entstammt: Sie sehnen sich nacheinander, sind aber dazu verdammt, getrennt voneinander zu leben. Ein Grund dafür ist, dass Radha bereits verheiratet ist.[249] Ihre Geschichte wurde zigfach filmisch verarbeitet. Das berühmteste Beispiel ist *Devdas*, der auf der gleichnamigen Novelle des bengalischen Schriftstellers Sarat Chandra Chatterji beruht[250] und auf dessen Vorlage mehrere Remakes entstanden sind, so zum Beispiel die Verfilmung von Bimal Roy aus dem Jahr 1955 oder die Verfilmung aus dem Jahr 2002 unter der Regie von Sanjay Leela Bhansali.[251] Eine weitere beliebte Figur ist Ganesha, ein kindlicher Held und Sohn der Götter Shiva und Parvati, der stets mit einem Elefantenkopf abgebildet wird[252] und dem die Fähigkeit zugeschrieben wird, Hindernisse aus dem Weg räumen zu können.[253] Als jemand, der besonders innig mit der Mutter verbunden ist, dient sein Vorbild in Filmen häufig dazu, von einer Rivalität zwischen Vater und Sohn beziehungsweise von der mangelnden Stärke des Vaters zu erzählen.[254] Eben diese Götterfiguren spielen auch in den Filmen

---

242 Vgl. Ganit, S. 78 und vgl. Dwyer und Patel, S. 14.
243 Kumar (Keval), Uhl, S. 21.
244 Vgl. Alexowitz, S. 25 ff.
245 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 21.
246 Kumar (Keval), Uhl, S. 21.
247 Vgl. Wurzinger, S. 31.
248 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 143.
249 Vgl. Alexowitz, S. 149 und vgl. Wurzinger, S. 31.
250 Vgl. Alexowitz, S. 143.
251 Vgl. Wurzinger, S. 32. Diese Mehrfachverfilmung ist außerdem ein gutes Beispiel für den hohen Grad an Selbstreferenzialität, der ebenso als ein typisches Merkmal des Hindi-Films gelten kann.
252 Vgl. Alexowitz, S. 30.
253 Kölver, S. 91.
254 Vgl. Wurzinger, S. 52.

Mira Nairs eine Rolle, zum Beispiel und vor allem in *Salaam Bombay!*. Hinzu kommen die Göttinnen Lakshmi, die Göttin der Schönheit und des Reichtums,[255] sowie Sarasvati, die Göttin der Künste, der Dichtung und der Wissenschaften.[256] Betrachtet man deren jeweiligen Attribute, lassen sich Parallelen zu Nairs Protagonistinnen aus *India Cabaret*, *The Perez Family* oder *Vanity Fair* ziehen.

Ein ursprünglicher Nutzen der epischen Textsammlungen, die einst von Brahmanen, das heißt von hohen Priestern verfasst wurden[257], sei die „Aufrechterhaltung und Konservierung der sozial seit Jahrtausenden hoch differenzierten Gesellschaft Indiens“[258], schreiben Keval J. Kumar und Matthias Uhl; sie seien „eine Art kulturelles Rückrat, das die riesige Region verbindet“[259] schreibt auch die Filmwissenschaftlerin Alexandra Schneider und der indische Psychoanalytiker und Buchautor Sudhir Kakar verweist auf die Funktion der Mythensammlungen als „einende(s) Element indischer Zivilisation“[260]. Überall im Land würden ihre Geschichten erzählt und würde dadurch eine gemeinsame „kulturelle Vorstellungswelt“[261] erschaffen; sie durchdrängen die „musikalischen Formen Indiens“[262], fänden sich aber ebenso „in banalsten Angelegenheiten“[263]. Dieser Nutzen scheint in den Hindi-Filmen fortzudauern. Kumar und Uhl weisen darauf hin, das auch dem Kino seit jeher die Funktion zukommt, Unterschiede aufzuheben, sogar mit dem im Grunde strengen Kastenwesen zu brechen:[264] „So lange die bunten Bilder die Leinwand beherrschen, werden die fast endlosen Binnendifferenzierungen der indischen Gesellschaft zurückgedrängt.“[265] Dies gilt, obwohl das Kastenwesen selbst häufiges Sujet der Filme ist.[266] Dieser Aspekt wird im Werk Nairs an verschiedenen Stellen zum Vorschein kommen, ganz besonders aber in *Salaam Bombay!*. Die grundlegende Frage des indischen Kinos, so Kumar und Uhl weiter, sei die nach der indischen Identität:[267] „Was ist es, das eine geografische Ansammlung von einer Milliarde Menschen verbindet?“[268] Auf diese Frage versuche besonders das Hindi-Kino immer wieder Antworten zu finden. Wie kein anderes Kino gelinge es ihm, ein indisches

---

255 Vgl. Keilhauer, S. 64.
256 Vgl. Schumann, S. 44.
257 Vgl. Alexowitz, S. 24.
258 Kumar (Keval), Uhl, S. 30.
259 Schneider 2002, S. 23.
260 Kakar 2006, S. 9.
261 Kakar 2006, S. 9.
262 Kakar 2006, S. 9.
263 Kakar 2006, S. 9.
264 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 123.
265 Kumar (Keval), Uhl, S. 123.
266 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 124.
267 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 122.
268 Kumar (Keval), Uhl, S. 122.

Selbstbewusstsein zu formen und Orientierung zu geben.[269] Auch hierin liegt die Dominanz des Hindi-Films begründet. Ähnlich wie die Epen stelle das Hindi-Kino ein moralisches Universum dar, schreibt auch Ganti[270] und die Autorinnen Rachel Dwyer und Divia Patel meinen, es könne als „national cinema of india“[271] bezeichnet werden, und weiter: „(…) Hindi film (is) a key to India's national culture.“[272]

3.3.4 Das moralische Universum des Hindi-Films

So wie die Epen zum Teil bestimmte Verhaltensregeln vermitteln, wird durch die Hindi-Filme also ein bestimmtes, konservatives Wertesystem transportiert. In diesem hindunationalen Wertesystem, wie es die Filme spiegeln, sind die Rollen der Einzelnen klar definiert. Zentral ist zunächst die Unterordnung innerhalb der sozialen Form der Familie, die die Kernzelle der hinduistischen Gesellschaft darstellt;[273] es gilt, sich der Elterngeneration anzupassen, ihr widerspruchslos und mit Pflichtgefühl zu begegnen. Dies beschreibt auch Kakar: „Die Großfamilie wird bestimmt durch Gehorsam gegenüber den Älteren und brüderliche Loyalität. Sie ist bedingt durch das gemeinsame Wohnen sowie gemeinsame ökonomische, soziale und rituelle Handlungen.“[274] Daraus folgt, dass die Entscheidungen der Einzelnen immer an dem größeren Rahmen des familiären Systems orientiert sind. Zu diesem Aspekt zählt etwa auch die Bedeutung von arrangierten Hochzeiten, bei denen also die Eltern die Ehepartner für ihre Kinder auswählen.[275] Das Motiv der Hochzeit ist in der Regel fester Bestandteil eines Hindi-Films.[276] Besonders in jüngeren Filmen geht es dabei aber auch immer wieder um den Konflikt zwischen Arrangement und Liebesheirat, so etwa in dem auch in Deutschland erfolgreichen Film *Kabhi Kushi Kabhie Gham* (englischer Titel: *Sometimes Happy, Sometimes Sad*, Karan Johar, IND 2001). Ein Happy

---

269 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 122 und vgl. Wurzinger, S. 147. Von einer deutlich zunehmenden Orientierung an traditionellen Werten, gar einer Steigerung ins Radikale zeugen besonders Filme aus den neunziger Jahren, einer Zeit, in der ein Hindufundamentalismus aufflammte. (Vgl. Wurzinger, S. 91 und S. 115).
270 Vgl. Ganti, S. 23.
271 Dwyer und Patel, S. 9.
272 Dwyer und Patel, S. 9.
273 Vgl. Wurzinger, S. 91.
274 Kakar 2006, S. 14.
275 Vgl. Dwyer und Patel, S. 95. Heirat sei „als Familienangelegenheit zu betrachten“, schreibt auch Kakar (Kakar 2006, S. 64).
276 Vgl. Uhl, S. 13 f.

End, zu dem die umfängliche Versöhnung mit den Eltern gehört, scheint jedoch unumstößliches Merkmal eines Hindi-Films zu sein.[277]

Im populären Hindi-Film fehle das moderne Individuum, schreibt der Autor Ravi S. Vasudevan.[278] Diese Einschätzung mag in weiten Teilen auch auf das alltägliche Erleben der indischen Zuschauerinnen und Zuschauer zutreffen: Das Zusammenleben innerhalb der sogenannten Joint family, wie sie Kakar beschrieb – eine Familie, bei der mehrere Generationen in einem Haus oder in einer Wohnung zusammenleben – lässt wenig Privatsphäre und Freiraum für ihre einzelnen Mitglieder.[279] Diese Thematik wird auch von Nair in vielen ihrer Filme immer wieder aufgegriffen. Vasudevan macht außerdem darauf aufmerksam, dass es die Mutter ist, die das System als ikonische Figur verkörpert:[280] Sie soll ihr Leben einzig der Familie widmen, sie wirkt auf sie wie eine „Schutzgöttin“[281], ihr kommt die Rolle der Bewahrerin der Traditionen zu.[282] Diese Begrenztheit kommt in dem Begriff des Laxman-Rekha zum Ausdruck. Er entstammt einer Erzählung aus dem Ramayana und steht für eine wortwörtliche Linie, die um die Heldin Sita gezogen wird, um sie von der Außenwelt zu isolieren und um einen Alleingang, einen Ausbruch, das heißt auch einen Ehebruch zu verhindern.[283] Im Kapitel zu dem Dokumentarfilm *How Can It Be* wird dieser Kontext noch näher beleuchtet.

Die herausgehobene Position der Mutter, die sich ursprünglich aus den Mythensammlungen des Mahabharata und des Ramayana ableiten lässt,[284] bildete sich im Hindi-Film vornehmlich seit der Unabhängigkeit Indiens im Jahr 1947 heraus. In dieser Zeit der traumatischen Teilung des Landes sowie der Identitätsneubildung entstand „die Idee der Nation als Mutter“[285], wie es Myriam Axelowitz formulierte, als ein „Symbol der Hoffnung“[286]. Kein Film verdeutlicht dieses Prinzip so sehr wie Mehboob Khan’s *Mother India* (IND 1957), der zehn Jahre nach der Unabhängigkeit in die Kinos kam. Im Laufe dieser Arbeit wird dieser Film noch verschiedentlich thematisiert. Dem Idealbild einer Frau, die im Hindi-Film neben der Rolle als götternahe, opferbereite Mutter auch als dienende Ehefrau oder gehorsame Tochter auftreten kann, steht, zumindest noch bis in die

277 Vgl. Alexowitz, S. 95.
278 Vgl. Vasudevan, S. 5.
279 Vgl. Wurzinger, S. 44.
280 Vgl. Vasudevan, S. 5.
281 Wurzinger, S. 89.
282 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 65.
283 Vgl. Wurzinger, S. 76.
284 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 19 und vgl. Wurzinger, S. 87.
285 Axelowitz, S. 148.
286 Alexowitz, S. 148.

neunziger Jahre hinein, die Figur des Vamps gegenüber.[287] Sie ist die Frau, die die symbolische Begrenzung des Laxman-Rekha überschreitet, das heißt mit den Konventionen bricht und in der Außenwelt agiert. Anders als bei den sogenannten reinen Frauen, ist bei ihr die Sexualität von zentraler Bedeutung.[288] Häufig tritt sie deshalb in der Rolle einer Kurtisane oder einer Prostituierten auf beziehungsweise erscheint zumindest als eine verruchte Person.[289] Bereits in ihrem frühen Film *India Cabaret* beschäftigt sich Mira Nair intensiv mit dieser Rollenaufteilung von Frauen. Weil der Vamp im Hindi-Film für eine „Bedrohung der Ordnung“[290] steht, so die Autorin Cornelia Wurzinger, wird hier in der Regel mit seiner „Domestizierung“[291] reagiert. Das bedeutet, dass diese Frauenfigur am Ende, etwa durch eine Hochzeit, doch noch in die patriarchale Ordnung eingegliedert wird oder aber sie erhält eine Form der Bestrafung.[292] Gerade die Kurtisane ist dennoch eine besonders beliebte Figur im Hindi-Kino, so dass sich um sie herum sogar ein eigenes Genre ausgebildet hat.[293] Ihre Beliebtheit mag damit zusammenhängen, dass sie nicht nur verbotene Lüste auslöst, sondern dass ihr zusätzlich Rollenmerkmale einer *Dirne mit dem goldenen Herzen* zugeschrieben werden können.[294] Dies rückt sie in die Position eines Opfers, macht sie also zu einer bemitleidenswerten Protagonistin. Zudem stellt die Kurtisanenkultur aus historischer Sicht eine einst ehrbare Tradition dar.[295] Es gab eine Zeit, in der diese Frauen einer einflussreichen Elite angehörten, die in den Palästen der Könige verkehrten und die für ihre herausragenden Tanzkünste sowie für ihre musikalische Virtuosität berühmt waren. Erst mit der Kolonialisierung durch die Briten begann diese Welt zu verschwinden.[296] [297] Eine der beliebtesten Kurtisanendarstellerinnen und Schauspielerinnen überhaupt ist Rekha, die etwa durch ihre Rolle der um ihr Glück kämpfenden Kurtisane Umrao Jaan in dem gleichnamigen Film von Muzaffar Ali (IND 1981) berühmt wurde.[298] Ihre Beliebtheit lässt sich unter anderem daran ablesen, dass der Kleidungsstil ihrer jeweiligen Filme oft allgemeine Mode wurde; so trugen Frauen plötzlich sogenannte Rekha-Blusen oder imitierten ihr Make-Up.[299] Mira Nair engagierte sie für ihren Film

287 Vgl. Maywald, S. 49.
288 Vgl. Wurzinger, S. 80 f.
289 Vgl. Maywald, S. 49.
290 Wurzinger, S. 86.
291 Wurzinger, S. 86.
292 Vgl. Wurzinger, S. 86.
293 Vgl. Chakravarty, S. 269 ff.
294 Vgl. Alexowitz, S. 99.
295 Vgl. Dwyer und Patel, S. 69.
296 Vgl. Ganti, S. 13.
297 Von dieser vergangenen, vorkolonialen Epoche handelt Nairs *Kama Sutra*.
298 Die Originalsprache dieses Films ist Urdu.
299 Vgl. Dwyer und Patel, S. 97.

Kama Sutra in der Rolle der Kurtisanenausbilderin Rasa Devi und knüpfte damit an ihre Rollengeschichte an.

Der Hindu-Konservativismus äußert sich natürlich auch in dem strikten Verbot einer Darstellung von expliziten sexuellen Handlungen.[300] Als eine Übernahme von der britischen Kolonialherrschaft wirkt auch heute noch ein verschärftes Zensursystem auf die Filme.[301] Auch Mira Nair wurde mit dieser Politik konfrontiert: Bevor ihr Film *Kama Sutra* in Indien gezeigt werden konnte, musste sie sich lange Zeit gerichtlich mit der Zensurbehörde auseinandersetzen. Anders handhaben es Hindi-Filmproduzenten: Vasudevan gibt zu bedenken, dass der indische Staat im Hindi-Film ein bedeutender Faktor bei der Ausformung der Geschichten und Charaktere sei; sie seien von politischen Konzepten durchdrungen.[302] Auch Gopalan vertritt die These, dass die staatliche Kontrolle von den Produzenten, Drehbuchautoren und Regisseuren im Prozess des Filmemachens als eine Art „vorauseilende(r) Gehorsam“[303], wie es Kumar und Uhl bezeichnen, mitbedacht würde und sich dadurch eine spezielle Filmsprache herausbilde. Diese äußere sich etwa in der sprunghaften Montage oder in einer Fragmentierung der Körper.[304] Sie weist darauf hin, dass sich der Blick der Zensur insbesondere auf die Darstellung des weiblichen Körpers richte.[305] Immer wieder kommt die Autorin zudem auf eine Doppelmoral zu sprechen, so zum Beispiel wie folgt: “The female body is always the object in focus, and is repeatedly subject to a withdrawing camera that banks in an intimate relationship between the psychic law ruling taboos and the state overseeing censorship.”[306] Gerade in der codierten Filmsprache ergebe sich der Effekt der Sexualisierung, erklärt sie an anderer Stelle.[307] Dies könne sichgar im Sujet der Vergewaltigung äußern, das besonders häufig in Filmen vorkommt, in denen es auch um die Rache einer Frau geht.[308] Die, wie sie schreibt, „rape-revenge narratives“[309], seien jedoch ein rückläufiges Genre im Hindi-Film.[310] Ein wesentlich milderes, stets aktuelles Beispiel sind die sogenannten Wet-Sari-Scenes. Sie dienen innerhalb von Tanzsequenzen als Mittel, viel vom weiblichen Körper zu zeigen, ohne

---

300 Vgl. Uhl, S. 15.
301 Der British Code of Censorship wurde im Jahr 1918 eingeführt. Er galt im Mutterland sowie in allen Kolonien. Die Briten waren jedoch in erster Linie auf die moralisch einwandfreie Darstellung der westlichen Protagonistinnen bedacht. (Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 131f).
302 Vgl. Vasudevan, S. 14.
303 Kumar (Keval), Uhl, S. 133.
304 Vgl. Gopalan 2002, S. 20.
305 Vgl. Gopalan 2002, S. 21.
306 Gopalan 2000, S. 225.
307 Vgl. Gopalan 2002, S. 39.
308 Vgl. Gopalan 2000, S. 225.
309 Gopalan 2000, S. 229.
310 Vgl. Gopalan 2000, S. 229.

dass die Zensurgrenzen direkt überschritten würden. Dabei tanzen die Protagonistinnen im Regen oder werden auf andere Weise nass, sodass sich ihre Kleidung dicht an ihren Körper anschmiegt.[311] Diese Doppelmoral des Hindi-Films wird auch von Mira Nair immer wieder thematisiert und angeprangert, so zum Beispiel in *Monsoon Wedding*.

3.3.5 Tanz, Gesang und Musik

Nun soll noch einmal gesondert auf die Bedeutung von Tanz, Gesang und Musik als essentielle Bestandteile eines populären indischen Films eingegangen werden, zumal auch in den folgenden Analysen der Filme Nairs besonders der Tanz immer wieder eine herausragende Rolle spielen wird. Ebenso wie die gemeinsame Vorstellungswelt der Mythen als Ausdruck einer „Pan-Indian-Kultur“[312] dient, können Tanz, Gesang und Musik als „integrierendes Moment“[313] verstanden werden, indem sie auf spielerische Weise die Differenzen aus Sprache und Religionen überwinden[314] und eine „gemeinsame kulturelle Basis“ bilden.[315] Dieses Phänomen spiegelt auch Nair in ihren Filmen, insbesondere in *Salaam Bombay!*. Die Bedeutung von Tanz, Gesang und Musik ist tief in der indischen Kulturgeschichte verwurzelt.[316] So ist Tanz zunächst ein wesentliches Element des Natya Shastra, das bereits im Zusammenhang mit Satyajit Ray erwähnt wurde. Schon die etymologische Herkunft des Wortes gibt Aufschluss darüber: Die Sanskritbezeichnung für Schauspiel ist natya, was aus dem Wort nrit hergeleitet wird und Tanz bedeutet.[317] Diesem „Lehr- oder Regelwerk der Künste“[318], auf dem wiederum die verschiedenen indischen Theatertraditionen beruhen,[319] entstammt die sogenannte Rasa-Theorie, als „Schlüsselkonzept der indischen Ästhetik“[320]. Auf dieses wird noch einmal in den Kapiteln zu *The Perez Family* sowie zu *Kama Sutra* Bezug genommen. Die Bedeutung von Tanz, Gesang und Musik im Hindi-Film ist auch heute noch ein wichtiger Bestandteil der Alltags- und Festkultur Indiens, deren Ereignisse den Jahreskalender in hoher Frequenz

311 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 131 und vgl. Wurzinger, S. 46.
312 Alxowitz, S. 21.
313 Kumar (Keval), Uhl, S. 123.
314 Vgl. Maywald, S. 48.
315 Wurzinger, S. 21.
316 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 30.
317 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 31.
318 Wurzinger, S. 24.
319 Vgl. Alexowitz, S. 36.
320 Alexowitz, S. 37.

säumen.[321] Anders als etwa im Christentum wird die Begegnung mit dem Göttlichen weniger in der stillen Einkehr gesucht, als in einem ausgelassenen Feiern.[322] Ein berühmtes, ausgesprochen fröhliches Fest ist beispielsweise das Holi-Fest, das zwei Tage lang im Frühling gefeiert wird und bei dem die Menschen sich und andere mit kunterbuntem Farbpulver bestäuben und gefärbtem Wasser bespritzen.[323] Andere bekannte Beispiele sind Ganesch Chaturhi, das Fest zu Ehren der Gottheit Ganesha,[324] bei dem Menschenmassen auf den Straßen feiern, oder das Divali- oder Lichterfest, das im Spätherbst zelebriert wird. Hier schmücken die Familien ihre Wohnungen und Häuser mit zahlreichen Lichtern.[325]

Wie sich eingangs in dem Zitat von Mira Nair spiegelte, sind Gesangs- und Tanzsequenzen häufig die Passagen eines Hindi-Films, die das Publikum am meisten liebt, rezitiert und in Erinnerung behält.[326] (Dieser Aspekt wird ebenfalls noch in *Salaam Bombay!* deutlich werden.) Dementsprechend sind diese Szenen auch ökonomisch von enormer Bedeutung: Der Soundtrack eines Films wird meistens bereits ca. zwei Monate vor dem Film veröffentlicht und kann sogar ein ganz separates Publikum haben[327]. Der Verkauf der Musikrechte kann oft das gesamte Budget eines Films abdecken.[328] Tanz- und Gesangssequenzen sorgen zudem für den sogenannten „repeat value“[329], wie es Ganti nannte, denn eine indische Kinozuschauerin oder ein indischer Kinozuschauer geht meistens mehrmals in einen Film, wenn er ihm gefällt.[330] Ein Grund für die Beliebtheit dieser Sequenzen ist sicher auch ihre Funktion als Ausdruck verborgener, tabuisierter Gefühle und Bedürfnisse der Protagonistinnen und Protagonisten, etwa deren Liebe zueinander.[331] Häufig können sie gar als „Verschiebungen sexueller Handlungen“[332] verstanden werden,[333] oder wie der Autor Paul Willemen schreibt, „(…) vor allem die Tanzsequenzen (…) haben die Funktion von filmischen Freiräumen, in denen diese ganze verdrängte Erotik sich entladen kann.“[334] Hier ist noch einmal an die Wet-Sari-Scenes zu erinnern, bei denen das nasse

321 Vgl. Maywald, S. 47.
322 Vgl. Alexowitz, S. 29.
323 Vgl. Knott, S. 95 und vgl. Marschall, Schütze, S. 36.
324 Vgl. Knott, S. 95.
325 Vgl. Knott, S. 93 und vgl. Alexowitz, S. 181 f.
326 Vgl. Dwyer und Patel, S. 37.
327 Vgl. Dwyer und Patel, S. 38.
328 Vgl. Dwyer und Patel, S. 36.
329 Ganti, S. 86.
330 Vgl. Ganti, S. 86.
331 Vgl. Dwyer und Patel, S. 38 und vgl. Ganti, S. 81.
332 Görgen, S. 56.
333 Vgl. Görgen, S. 56.
334 Willemen, S. 17.

Kleidungsstück der Protagonistin die sexuelle Konnotation noch verstärkt. Hintergrund dieser Konnotation ist die mythopoetische Verknüpfung von Wasser und Erotik.[335] Durch Regen, besonders durch den Monsunregen, sei in der indischen Mythologie, der klassischen Musik und der Literatur schon immer auf Erotik und Sinnlichkeit angespielt worden, so Ganti. Ebenso sei er mit Fruchtbarkeit und Wiedergeburt in Verbindung zu bringen.[336]

Der Zusammenhang zwischen Wasser und Erotik taucht in Mira Nairs Filmen immer wieder auf, zum Beispiel in *Mississippi Masala* oder *Monsoon Wedding*. Auch die Selbstverständlichkeit der Festkultur wird von Nair verschiedentlich in ihren Filme dargestellt und reflektiert, so in *India Cabaret*, *Salaam Bombay!* und in *Monsoon Wedding*, der sich schließlich explizit um das Thema Hochzeit dreht. In diesen, aber auch in anderen Filmen Nairs bilden hinduistische und allgemein indische Traditionen und Rituale jedoch nie bloß eine Kulisse, auf deren Hintergrund sie ihre Geschichten inszeniert: Viel mehr – das wird im Einzelnen noch demonstriert werden – verwebt sie sie bewusst mit den eigenen Kontexten, um ihren persönlichen Standpunkt deutlich zu machen. Ebenso wird sich zeigen, dass Tanz, Gesang und Musik bei Nair viel mehr noch als im Hindi-Film die Funktion übernehmen, Identität zu stiften. Musische Elemente lassen sich in ihren Filmen immer als grundsätzliche Werte des Lebens verstehen und als etwas, das die individuelle Entfaltung einer Figur unterstützt.

Zu den in diesem Exkurs noch nicht erwähnten mythischen Inhalten gehört der Glaube an die Wiedergeburt und damit an den ewigen Kreislauf des Lebens,[337] der sowohl in *Salaam Bombay!* als auch später in *The Namesake* in der dramaturgischen Konzeption durchscheint. Eng verbunden mit diesem Glauben ist die Lehre des Karmas, die davon ausgeht, dass sich die Qualität des Handelns schließlich auf den Kreislauf der Wiedergeburt auswirkt. Gute Handlungen können demnach bewirken, in einem späteren Leben in einer höheren Kaste wiedergeboren zu werden.[338] Nach diesem Verständnis ist die Kaste, in die man in seinem aktuellen Leben hineingeboren wurde, nicht mehr zu ändern; man übernimmt eine „Kastenidentität“[339], das bedeutet, man ergibt sich seinem Schicksal.[340] Sudhir Kakar schreibt dazu, interessant an der Karma-Theorie sei „(…) die Idee, der angeborenen Veranlagung (samskaras), ein Erbe früherer Leben, von dem angenommen wird, dass ein Neugeborenes mit ihnen auf die Welt kommt und dass sie der Sozialisation des Kindes gewisse Begrenzungen

335 Vgl. Görgen, S. 57.
336 Vgl. Ganti, S. 81.
337 Vgl. Alexowitz, S. 23.
338 Vgl. Knott, S. 59.
339 Knott, S. 64.
340 Vgl. Knott, S. 65.

auferlegen.“[341] Auf diesen Aspekt gehe ich am Ende dieser Arbeit noch einmal ein. Auch die Vorstellung der Maya, als ein Grundprinzip des Hinduismus, wurde bisher nicht erwähnt. Maya bedeutet Illusion und beinhaltet eine bestimmte Definition von Wirklichkeit.[342] Dieser Punkt wird ausführlich in dem Kapitel zu *Kama Sutra* erläutert.

3.4 „Erkunde das Leben, suche das Eigene!“

Auf die zu Beginn dieses Kapitels gestellten Fragen, welche Ursprünge die Regisseurin geprägt haben und welchen Einflüssen sie innerhalb ihrer Entwicklung ausgesetzt war, lässt sich zusammenfassend antworten: Sie sind vielfältig und sie erscheinen zum Teil konträr zueinander. Sie entstammen unterschiedlichen Kulturkreisen, sind von intellektueller Art oder stellen einen Dunstkreis dar, der eine affektive Wirkung auf sie ausgeübt hat. Zu dieser Vielfalt passt ein Zitat Mira Nairs aus einem Interview, das sie Anfang der neunziger Jahre mit Janis Cole und Holly Dale führte. Dieses Zitat offenbart zudem ihr grundsätzliches Verständnis von ihrem Beruf beziehungsweise ihrer Berufung als Filmemacherin:

> First and foremost I think that any director should not just simply direct films. A director should be a person who eats up the world. They should read, and write, and travel. I think they should be like a sponge – absorb things, put things out, communicate things. A director’s world view should be a wide and varied one. (…) I also think that one should be very fierce about protecting one’s own particularities. Don’t smooth the rough edges of your own personality or interests. Develop them. Make yourself distinct from others in terms of how you think, and what makes your heart beat faster. Resist the common denominator.[343]

Eine Regisseurin oder ein Regisseur, im Sinne einer Autorin oder eines Autors, soll aus ihrer Sicht also nicht nur jemand sein, der der Welt möglichst offen und auf verschiedenen Wegen begegnet, der Erfahrungen förmlich aufsaugt, sondern auch jemand, der danach sucht, was ihn von den Anderen unterscheidet und das Eigene herausarbeitet. Wie Mira Nair ihre unterschiedlichen Prägungen, ihre vielschichtige Weltsicht das, was sie vom Leben absorbiert – in ihren Sujets und ihrer Filmsprache vereint und dabei ihre eigene Filmpoesie findet, ist das Thema der nun folgenden Kapitel. Die Frage, ob und wie es ihr im Laufe ihrer Karriere gelingt, dem „gemeinsamen Nenner“ zu widerstehen, das heißt dem von ihr selbst formulierten Anspruch auf Unabhängigkeit treu zu bleiben, soll ebenso untersucht werden.

---

341 Kakar 2006, S. 186.
342 Vgl. Alexowitz, S. 24.
343 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 152.

4 Frühe Dokumentarfilme

4.1 *Jama Masjid Street Journal* (1979)

4.1.1 Das Leben auf den Straßen Old Delhis

Mira Nair drehte ihren knapp zwanzig Minuten langen Diplomfilm in Old Delhi, der muslimisch geprägten Altstadt Neu Delhis. Inhalt des Films sind ihre eigenen Beobachtungen: Während sie selbst die Kamera führt, wandelt sie durch die belebten Straßen, engen Gassen und Hinterhöfe dieses Stadtteils, über Gemüse-, Hühner- und Trödelmärkte bis sie schließlich zur Jama Masjid gelangt, der monumentalen Moschee im Zentrum von Old Delhi. Diese wurde 1644 von Shah Jahan erbaut, einem Großmogul, der auch für die Errichtung des Taj Mahals verantwortlich war. Sie überragt den Stadtteil um etwa zehn Meter Höhe und ist von einer riesigen Freifläche umgeben, auf der sich tausende Gläubige zum Gebet versammeln können. So geschieht es auch in einer Szene in Nairs Film. Die junge Regisseurin verbrachte insgesamt sechs Wochen an dem Ort, um ihre Aufnahmen zu machen.[344] Sie war nicht nur für die Kamera, sondern auch für den Schnitt und die Produktion verantwortlich. Mitch Epstein assistierte ihr bei der Kamera und war für den Ton zuständig.

Dieser frühe Film lässt bereits deutlich Mira Nairs Hinwendung zu Themen erkennen, die auch ihre späteren Filme prägen werden. Hinsichtlich der Filmsprache handelt es sich jedoch um ihr radikalstes Werk,[345] das einerseits von ihrer Orientierung an den Prinzipien des Cinéma Vérité und des Direct Cinema zeugt, andererseits aber auch von einer teilweisen Abgrenzung davon. *Jama Masjit Street Journal* beginnt und endet in einem Standbild, auch innerhalb des Films friert das Bild an einigen wenigen Stellen für Sekunden ein. Auf dem Hintergrund der künstlerischen Entwicklung Nairs ergibt sich hier unmittelbar die Assoziation zur Fotographie. Weitere auffällige Merkmale in der Bildsprache sind der wiederholte, kurzzeitige Einsatz von Zeitlupe, die starke Grobkörnigkeit, die hohe Beweglichkeit der Kamera und nicht zuletzt die Tatsache, dass der

344 Dies erklärt Nair auf einer Art Schrifttafel, die der Filmhandlung vorangestellt ist.
345 Sie selbst war im Nachhinein mit der Radikalität der Filmsprache nicht mehr einverstanden; in einem Interview mit John Lahr distanzierte sie sich davon. (Vgl. Nair im Interview mit Lahr, S. 105).

L. M. Gadatsch, *Zwischen Hollywood und Bollywood,*
DOI 10.1007/978-3-658-09663-2_4, © Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

Film in schwarz-weiß gedreht wurde. Ganz im Sinn der beiden Dokumentarfilmschulen machen diese Merkmale auch auf den Prozess des Filmens selbst aufmerksam. Diese, aber auch andere filmische Mittel verweisen hingegen auf Nairs Tendenz zu einem eigenen Ausdruck und zur Inszenierung: Obwohl offenbar großer Wert auf den Effekt einer inneren Montage gelegt wurde, worauf eine Vielzahl an tiefenscharfen Aufnahmen hinweisen, hat sie die Bilder doch auch in einem auffällig raschen Rhythmus montiert. Abblenden vermitteln den Eindruck, als würde jeweils eine Art Kapitel beendet werden. Und obwohl Nair mit vielen Schwenks imitiert, wie sie ihren Blick scheinbar ziellos umher schweifen lässt, leuchtet nach einer Weile doch ein deutliches Interesse an bestimmten Protagonisten durch; auf ein paar von ihnen kommt sie immer wieder zurück. Auch unterstützen die Schwenks den Eindruck einer gewissen Rastlosigkeit oder Ungeduld. Selten verweilt der Blick der Kamera wirklich auf einem Punkt und beobachtet diesen ausgiebig. Hier ist anzumerken, dass auch Rouch und Morin in *Chronique d'un été* ein ausgeprägtes Interesse an den Individuen vor ihrer Kamera deutlich machen. Und auch sie verleihen ihrem Film einen eigenen Rhythmus und suchen bewusst nach ästhetischen und dramaturgischen Effekten.

Sehr ähnlich wie in dem ursprünglichen „Wahrheits-Film“ aus Frankreich, *Chronique d'un été*, sorgen auch bei Nair Aufsichten, Topshots und Totalen, aber auch nahe Einstellungen auf die Gesichter der Menschen dafür, dass ein umfassendes Bild der Umgebung sowie ihrer Bewohner transportiert wird. Die Tonebene unterstützt diese Vermittlung, indem lediglich die natürliche Atmo zu vernehmen ist, das heißt etwa die Rufe der Marktschreier und die des Muezzins, Autolärm, das Gegacker von Hühnern oder das Gemurmel vieler, sich gleichzeitig unterhaltender Menschen. Darüber liegt die Stimme der Filmemacherin, die das Geschehen aus dem Off kommentiert. Interviews wurden vor der Kamera keine geführt. Nairs Worte sind Ausdruck eines langen Gedankenstroms, einer Selbstreflexion und Reflexion ihrer Beobachtungen. Musik kommt ausschließlich an zwei Stellen zum Einsatz: Über die Bilder des kurzen Prologs sowie über die des Epilogs sind die Klänge eines Tablaapiels, eines indischen und arabischen Trommelinstruments, gelegt.

Nair filmte Menschen aller Altersstufen, die ihren alltäglichen Belangen nachgehen. Sie betrat keines ihrer Häuser oder Wohnung, doch das war auch nicht nötig: Der Film zeigt, wie sich das Leben beinahe komplett in der Öffentlichkeit abspielt. Nicht nur Geschäftliches, wie der An- und Verkauf von Lebensmitteln oder handwerkliche Tätigkeiten werden draußen verhandelt und erledigt; Kinder spielen, schauen von Balkonbrüstungen herab oder schleppen schwere Säcke durch die Straßen, Erwachsene schlafen, lassen sich rasieren, frisieren oder die Ohren reinigen, zerlegen frischen Fisch, kochen und speisen in einer öffentlichen Garküche, backen das traditionelle Fladenbrot Chapati, holen

sich Rat oder eine Massage bei einem traditionellen Ayurveda-Heiler, der eine Art Praxis am Straßenrand aufgebaut hat, und kommen zum gemeinsamen Gebet vor der Jama Masjid zusammen. Insgesamt fällt die massenhafte Ansammlung von Menschen auf; Nair fängt mit ihrer Kamera keinen einzigen menschenleeren Fleck ein. So entsteht das eindrückliche Bild einer lebhaften Atmosphäre und einer sozialen Realität, in der ein anderes Verständnis von Privatem herrscht, als es ein westliches Publikum gewöhnt sein mag.

4.1.2 Die ambige Rolle der Regisseurin

Jama Masjid Street Journal sei eher ein Tagebuch, als eine Dokumentation, befand der Filmkritiker Amit Shah.[346] Tatsächlich ist das zentrale Thema des Films der Gedankenstroms der Regisseurin und die Wirkung, die ihre Person auf die Menschen an diesem Ort auslöst, wie sie es in einem Interview selbst erklärte: „The film was about how people reacted to me on the street, as a woman who spoke the language, who was from there and yet not from there."[347] Es gäbe wohl nichts Ungewöhnlicheres als eine Frau, die auf den Straßen rund um die Jama Masjid filmt, sagt auch ihre Voice-Over ganz zu Beginn des Films; sie sei nicht leicht zu kategorisieren, ihr Aussehen verrate, dass sie nicht irgendein gewöhnlicher Tourist sei, fährt sie fort. Damit spricht Nair noch einmal aus, um was es in diesem Film im Kern geht und was sich wie ein roter Faden durch ihr gesamtes Werk ziehen wird: Die Beobachtung ihrer eigenen Position zwischen den Welten, als Dazugehörige und Außenstehende gleichermaßen. Ihr Auftreten in dem muslimischen Stadtteil einer indischen Großstadt, als Inderin einerseits und als unverschleierte Frau mit westlichem Habitus und mit einer Kamera, einem beinahe touristischem Symbol, bewaffnet andererseits, birgt Provokationspotential, zumindest zieht es die Aufmerksamkeit auf sich. Tatsächlich wird schnell deutlich, dass nicht nur die Filmemacherin beobachtet, sondern dass auch sie umgekehrt ins Visier der Menschen gerät; deren spontane Reaktionen auf sie reichen von neugierigen oder schlicht schaulustigen Blicken, über den Versuch, sich vor die Kamera zu drängen, bis hin zu unsicherem oder herausforderndem Lachen, dem Feilbieten von Waren in ihre Richtung, dem Winken und Fingerzeigen und dem Herausstrecken der Zunge, was als abwehrende Reaktion gewertet werden kann. Indem sie die Menschen mit ihrem großen Interesse sowie mit der Uneindeutigkeit ihrer Person konfrontiert, geht Nair ein Stück weit über das

346 Vgl. Shah, S. 23.
347 Nair im Interview mit Lahr, S. 104.

reine Beobachten hinaus. Darin erweist sich ihr Film als „Wahrheits-Kino“ und gleicht beinahe einer soziologisch-ethnologischen Erforschung.

In ihrer ersten Woche in Old Delhi habe sie sich einer Reihe von Vorurteilen stellen müssen, die sie selbst gegenüber der muslimischen Gemeinde hegte, erklärt die Regisseurin außerdem zu Beginn des Films. Dies betreffe etwa die verschleierten Frauen. Sie habe sie immer für unterdrückte, unfreie und unglückliche Wesen gehalten. Doch nun sei sie sich ihrer eigenen, heftigen Reaktion auf sie bewusst geworden und frage sich, ob die Verschleierung nicht vielleicht auch den Effekt hätte, den Frauen in dem extrem öffentlichen Leben dieser Gemeinde etwas Privatsphäre zu sichern? Warum aber, fragt sie sich weiter, würden so viele von ihnen ärgerlich auf sie reagieren? Wohl kaum, weil sie in ihre Privatsphäre eindringe, resümiert sie, denn ein solches Konzept existiere in Old Delhi, ähnlich wie in vielen anderen Teilen Indiens wie gesagt gar nicht. Und doch merke sie, wie ihre Anwesenheit den allgemeinen Mangel eines geschützten Raums verschärfe. Nachdem sie die Arbeit eines traditionellen Heilers filmt und erklärt, dass er mit einer Kombination aus Kräutern, Ölen und Massagen alles Mögliche kurieren könne, filmt sie Männer, die anderen Menschen inmitten des geschäftigen Treibens eines Markts professionell die Ohren reinigen. Das sei ihr ungewöhnlich vorgekommen, es sei doch eine sehr private Handlung, kommentiert Nair. Anschließend beobachtet sie einen Barbier. Aus dem Off wiederholt sie ein Gespräch, das sie kurz zuvor mit ihm geführt hatte: Er habe sie nach dem Beruf ihres Ehemanns gefragt und nachdem er erfahren hätte, dass sie gar nicht verheiratet sei, habe er sie halb verwundert, halb verachtend gemustert. Sie sei im besten Heiratsalter, meinte er; ihr blieben noch ungefähr fünf Jahre. Ob sie kein Verlangen spüre, fragte er sie weiter und meint sexuelles Verlangen. Als sie es bejaht, erkundigte er sich, wie sie damit umgehe, wo sie doch nicht verheiratet sei. Weiter führt sie die Unterhaltung nicht aus. Wenn der Muezzin rufe und sich die Menschen in Richtung der Jama Masjid bewegen würde, bliebe sie alleine und unbeobachtet zurück, stellt die Regisseurin schließlich fest. Sie filmt, wie sich Menschenmassen, beinahe ausschließlich aus Männern bestehend, auf dem großen Platz um das Gebäude herum versammeln und ihre Gebetsteppiche ausbreiten. Eine Gruppe von Frauen findet sich in einem Arkadengang, der seitlich zu der Moschee liegt, zusammen, um gemeinsam zu beten. Als sie die vielen Männer beobachtet, die sich bei ihren Gebetsübungen in vollkommen synchronen Bewegungen nach Mekka ausgerichtet verneigen, kommentiert sie, dies sei ihr zunächst als „totalitäres Benehmen“ erschienen. Doch dann habe sie realisiert, dass es sich um eine intensive Erfahrung handeln müsse, zu der sie schlicht keinen Zugang habe, die sie nicht verstehen könne. Der Film endet mit einem Standbild, das eine Gruppe von Männern auf den Stufen zur Jama Masjid zeigt. Währenddessen laufen die Credits ab.

Neben dem zentralen Thema ihrer eigenen, ambigen Person etabliert Mira Nair in diesem Film weitere für sie charakteristische Themen. Dies geschieht teils deutlich intendiert, teils wirkt es unbewusst und indirekt. Offenbar bewusst thematisiert die Regisseurin die Sicht der Muslima: Indem sie sich in ihrem Selbstverständnis als westlich sozialisierte Frau innerhalb des konservativ-religiösen Umfelds Old Delhis bewegt und indem sie filmend auftritt, bildet sie einen Kontrast zu den dort lebenden Frauen. Die Autorin und Professorin für Filmwissenschaft, Geschlechterforschung und Postkolonialismusstudien Gwendolyn Audrey Foster sieht darin die bewusste Umkehrung des Blicks:

> Nair recorded Muslim men's reactions to her presence as a filmmaker in Delhi. This constituded a reversal of the traditional objectification of woman in film and photography as veiled object of gaze, thus claiming a site of an active and subjective female subaltern gaze.[348]

Nairs Versuch, die Rolle und Perspektive dieser Frauen genauer zu beleuchten, ist deutlich erkennbar; es wird klar, dass sie nicht einfach anhand ihrer religiösen Verschleierung zu definieren sind. Wie ihr Selbst- und Weltbild wirklich aussieht, ist jedoch nicht erkenntlich. Dies mag darin begründet liegen, dass Nair in keinen direkten Kontakt zu ihnen tritt. Das Mittel der Beobachtung erweist sich in diesem Fall als unzureichend und auch ihre Präsenz vor Ort reicht nicht aus, um zum Kern einer „inneren Wahrheit" vorzustoßen.[349] In der von Nair zitierten Unterhaltung mit dem Barbier klingt ihre eigene Unterscheidung von den hiesigen Frauen noch einmal an: Für ihn, als Vertreter dieser Gesellschaft, ist es unvorstellbar, dass Mirra Nair nicht verheiratet ist, vor allem weil ein Sexualleben außerhalb der Ehe für eine ehrbare Frau in seinen Augen nicht existieren darf. Für sie ist es eine Selbstverständlichkeit, die sie beinahe trotzig betont. Doch auch hier geht die Filmemacherin nicht in die Tiefe; erst in ihren folgenden Filmen wird sie sich dieser Thematik eingehender widmen.

Ein weiteres, zentrales Thema in *Jama Masjit Street Journal* gerät scheinbar nebenbei an die Oberfläche, dafür jedoch mit einer umso größeren Wucht: Wortwörtlich am Rande und doch unübersehbar stellt Nair dar, welche Stellung Kindern in diesem Milieu zukommt. In der Eingangssequenz gibt es einen Moment, in dem ein Junge von etwa zehn Jahren zufällig das Bild passiert. Er ist ärmlich gekleidet und trägt einen so schweren Sack auf dem Rücken, dass er tief gebeugt gehen muss. Als er die Kamera entdeckt, bleibt er frontal vor ihr stehen und schaut hinein. Sein Blick ist ernsthaft und auf eine anrührende Weise offen

---

348 Foster 1997, S. 111.

349 Hier unterscheidet sie sich deutlich von den Urvätern des Cinéma Vérité, Rouch und Morin: Anders als diese beiden, die in direkten Kontakt zu den Protagonisten und Protagonistinnen treten und sie wirklich kennenzulernen scheinen, geht Nair keinerlei Beziehung zu den Portraitierten ein. Anders als für die Franzosen steht für sie die eigene Befindlichkeit absolut im Vordergrund.

sowie ahnungslos über den Vorgang des Filmens. Ein junger Mann, der plötzlich neben ihm auftaucht, versteht die Situation dagegen und nutzt sie, um sich selbst zu inszenieren. Albern lachend hält er seinen Kopf von der linken Seite ins Blickfeld der Kamera. In diesem Moment friert Nair das Bild zu einem Standbild ein und versieht es mit dem Titel ihres Films: *Jama Masjid Street Journal*. Als kurz darauf die Bewegung wieder einsetzt, nutzt sie für einen Augenblick das Mittel der Zeitlupe, um die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Aktion zu lenken: Von der rechten Seite nähert sich nun ein zweiter Mann; von ihm werden lediglich seine Hände sichtbar. Er versucht den Jungen zu verscheuchen, indem er ihm einen leichten Schlag versetzt. Der Junge taumelt, kann sich auffangen und reagiert dann mit einem verschämten Lächeln. Schließlich dreht er sich weg. Wieder von der linken Seite greift daraufhin eine Hand ein, die womöglich dem Mann gehört, der zuvor albern gegrinst hatte. Er packt den Jungen grob an seinem Arm und zieht ihn endgültig aus dem Bildkader. Kurz bevor er verschwindet, friert Nair das Bild noch einmal ein und versieht es nun mit dem Insert „a film by mira nair". In der Mitte des Films, als Nair den Barbier bei seiner Arbeit zeigt, ereignet sich eine sehr ähnliche Situation. Hier steht ein etwa fünfjähriger Junge neben dem Friseurstuhl und schaut dem gesamten Geschehen ruhig und aufmerksam zu. Wieder tauchen plötzlich die Hände eines Erwachsenen von der Seite auf und schlagen unvermittelt auf den Jungen ein. Der reagiert zunächst gar nicht und versucht, an seinem Platz stehen zu bleiben. Doch die Hände werden brutaler und ziehen ihn schließlich gewaltvoll beiseite. Nair kommentiert den Vorfall nicht, sondern berichtet weiter aus dem Off von dem Gespräch mit dem Barbier, der ebenfalls ungeachtet des Geschehens in aller Ruhe weiter seinen Kunden rasiert und frisiert.

Anhand dieser Szenen wird besonders anschaulich, welche Funktion das Mittel der Tiefenschärfe erfüllt; in dem gleichzeitigen Ablauf verschiedener Handlungen verdeutlicht sich auf eindrückliche Weise die Selbstverständlichkeit, mit der die Kinder missachtet werden, sowie ihre Unbehütetheit und Armut; man sieht sie unbeaufsichtigt, ausgeliefert und arbeitend. Und doch zeigen die Szenen auch, wie sich diese Kinder unter den harten Bedingungen eine ausgeprägte Neugierde und Widerstandskraft bewahrt haben. Eben dieser Blick auf die Kinder, der hier im Nebenbei einer Beschreibung der bestimmten sozialen Wirklichkeit dient, wird neun Jahre später das wesentliche Thema des ersten Spielfilms der Regisseurin werden.

Die Analyse dieser Szenen führt zudem zu der ambigen Rolle der Regisseurin zurück: Ihre Identität als Inderin wird eine wichtige Voraussetzung dafür gewesen sein, die natürliche Entfaltung dieser Situationen dokumentieren zu können; die Selbstverständlichkeit offenbart sich ihr in ihrem Auftreten als Zugehörige. Gleichzeitig ist ihr Blick, wie bereits beschrieben, durch ihre Positi-

on als Außenstehende, als Emigrierte, besonders geschärft für das Unrecht, das hier geschieht und als etwas Alltägliches geduldet wird. So ist es letztlich die Beziehung Mira Nairs zu ihrem Geburtsland Indien, die der Film in allen Aspekten als Hauptthema dokumentiert. Mehr noch, als sie es selbst in ihrer Reflexion aus dem Off zum Ausdruck bringt, zeugt der gesamte Film von einem extremen Changieren ihrer Selbstwahrnehmung: Mal ist sie offenbar von dem Gefühl geleitet, als eine Art Botschafterin indischer Kultur fungieren zu müssen, etwa wenn sie die Arbeit des ayurvedischen Heilers beschreibt oder wenn sie ausgiebig filmt, wie das traditionelle Brot gebacken wird. Diese Funktion ihres Films drückt sich außerdem allein schon in der Wahl des Drehorts aus: Ähnlich wie das Taj Mahal gilt die Jama Masjid, die größte Moschee Indiens, als Touristenmagnet. Dann wieder scheint sich die Regisseurin als Eindringling und als Fremde zu fühlen, die sich verwundert über die Lebensgewohnheiten der Menschen äußert und die zugibt, erst noch lernen zu müssen, diese Menschen zu verstehen. Die Betonung ihrer Unterscheidung von dieser Welt verdeutlicht sich auch in der Diskrepanz der Sprache: Während die Menschen in ihrem Film auf Hindi miteinander sprechen, kommentiert Nair das Geschehen ausschließlich auf Englisch. Hier offenbart sich zudem, an welches Publikum sie sich mit diesem Film richtet: zum einen natürlich an ihre Prüfer an der amerikanischen Universität, doch auch darüber hinaus an Zuschauerinnen und Zuschauer im westlichen, englischsprachigen Raum. Besonders darin, wie Nair die geringe Privatsphäre der Einzelnen betrachtet, wirkt sie zwiegespalten: Halb nimmt sie die Perspektive eines Ausländers ein und gibt sich erstaunt über das enge Zusammenleben der Menschen, halb offenbaren die Kamerabilder ihre Bewunderung für die Lebhaftigkeit und zwischenmenschliche Nähe. Die Frage, wie sie selbst zu einer aus westlicher Sicht Einengung der Individuen steht, treibt die Filmemacherin schließlich in nahezu allen ihren weiteren Filmen um. Häufig fokussiert sie sich dabei auf den Mikrokosmos Familie, so auch in ihrem unmittelbar folgenden Film *So far from India*.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass es der Regisseurin in dem Moment, in dem sie sich selbst zum Zentrum ihres Films macht, nur bedingt glückt, die latenten Strukturen dieser sozialen Realität offenzulegen. Erst im Nebenbei, im Zufälligen, entfalten sich starke Eindrücke dieser Realität und werden innere Zusammenhänge sichtbar. In diesem Aspekt erfüllt sich eine wichtige Zielsetzung des Cinéma Vérité. Den Prinzipien des Direct Cinema wurde Nair in diesem Film gerecht, indem sie mit einer Offenheit filmte, die Meinungsänderungen zulässt. Entsprechend den Idealen dieser Dokumentarfilmschule zieht sie keine endgültigen Schlüsse aus ihren Beobachtungen, sondern eröffnet ihren Zuschauerinnen und Zuschauern die Möglichkeit, den eigenen Gedanken nachzugehen. Um ein wortwörtliches Uncontrolled Cinema handelt es sich dennoch

nicht: Die Tendenz Nairs, durch die Montage und ihren Fokus ihre eigene Perspektive deutlich zu machen, insbesondere ihr Interesse an individuellen Figuren, ist unübersehbar. So hat der Film tatsächlich mehr eine filmkünstlerische, als eine journalistische Note. Anders als es die Filmemacher des Direct Cinema anstreben, versucht sie in *Jama Masjid Street Journal* außerdem nicht, sich zu integrieren, vertraute Beziehungen zu stiften und Teil der portraitierten Gemeinschaft zu werden; viel eher entsteht sogar der Eindruck, als kultiviere sie ihre Unterscheidung von diesen Menschen und ihrer Lebenswelt. So dient ihr die Kamera eben nicht als „Verbindungsinstrument“[350], sondern im Gegenteil als Mittel ihrer Distanzierung. Die sanfte, aber gezielte Suche nach Krisenmomenten geschieht dagegen ganz im Sinne Pennebakers. Er war es schließlich auch, der das Potential der jungen Regisseurin erkannte, nachdem er dieses Erstlingswerk gesehen hatte. Nair hatte ihm den Film zugeschickt. Pennebaker entschied sich daraufhin, sie bei der Realisierung ihres nächsten Projekts, dem Dokumentarfilm *So far from India*, zu unterstützen.[351]

4.2 *So far from India* (1982)

4.2.1 Die Zerrissenheit eines Exilinders

Mit ihrem Diplom in Harvard fasste Nair einen Entschluss: Sie wollte weiterhin Dokumentarfilme drehen. Die ideale Form dafür schien ihr zum damaligen Zeitpunkt weiterhin eine Mischung aus Cinéma Vérité und Direct Cinema. So zog die damals Zwanzigjährige nach New York und begab sich gemeinsam mit Mitch Epstein auf die Suche nach Protagonistinnen und Protagonisten und nach einer Idee für ihren nächsten, zugleich ersten Film außerhalb der Universität.[352] Ihr tägliches Brot verdiente sie währenddessen als Kellnerin und als Cutterin für Medizinlehrfilme.[353] Vor ihrer eigenen Haustür in Harlem, an der U-Bahnstation, die sie täglich nutzte, fand Nair schließlich einen Protagonisten, über den sie einen Film drehen wollte. Es war der Zeitungsverkäufer Ashoke Seth, ein junger Inder, der erst wenige Monate zuvor aus West-Indien nach New York gekommen war und seitdem an dem Kiosk arbeitete. Bei der Akquirierung des Budgets erfuhr Nair, die den Film auch produzierte, wie bereits erwähnt Unterstützung von ihrem Vorbild, Freund und Mentor D.A. Pennebaker. Durch seine Hilfe gelang es, eine Förderung in Höhe von 20.000 Dollar vom New York Council

350 Pennebaker im Interview mit Derrer, S. 48.
351 Vgl. Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India.*
352 Vgl. Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India.*
353 Vgl. Muir, S. 29.

for the Humanities zu bekommen.[354] Neben ihrer eigenen Familie und der Familie ihres Hauptdarstellers dankte Mira Nair unter anderem auch ihm im Abspann des Films.

So begannen Nair und Epstein, Ashoke auf seinen Wegen in New York zu begleiten. Sie filmten ihn bei der Arbeit, in einem Café und Zuhause. Sie interviewten ihn und er erzählte aus seinem Leben. Nur zwei Wochen vor seiner Abreise hatte er Hansa geheiratet, eine junge Frau vom Land. Die Eheschließung war von den Familien arrangiert worden. Seine Familie hätte verhindern wollen, dass er in den USA eine Fremde, das heißt eine Amerikanerin zur Frau nehmen würde; das Motiv ihrer Familie sei gewesen, jemanden mit Geld zu finden, einen, der eines Tages auch andere Familienmitglieder in das Exilland nachholen würde können, so berichtet Ashoke in einer Szene des Films. Er sei jetzt der Motor, der alle mitziehen müsse, habe ihm eine Schwester von Hansa erklärt. Seit Ashoke kurz nach seiner Eheschließung das Land verließ, hatte er seine Frau nicht mehr wiedergesehen. Lediglich wenige Briefe haben sie sich seitdem geschrieben und einige wenige Male telefoniert. In seiner Abwesenheit hatte Hansa einen Sohn geboren, den Ashoke noch nie gesehen hat. Er sei einsam gewesen, als er ihnen begegnete, so Nair. Er habe sie gerne um sich gehabt.[355] Als Ashoke ihr eines Tages erzählte, dass er für einige Wochen nach Indien reisen werde, um seinen Sohn zu sehen, fragte Nair, ob sie ihn begleiten dürfe. Er willigte ein. So reisten die Regisseurin und ihr Protagonist gemeinsam mit Epstein, der als Kameramann fungierte, und Tonmann Alexander Griswold nach Indien. Zwei Monate verbrachte das kleine Filmteam insgesamt mit Dreharbeiten in Indien und in den USA.[356]

Eindrücklich zeigt der Film, wie zerrissen Ashoke, aber auch seine Ehefrau sind. Hansa vermisst einen Mann, den sie kaum kennt und in dessen Familie, in deren Haus sie lebt, sie eigentlich noch eine Fremde ist. Einerseits ist sie froh, dass er sie geheiratet hat: Mit ihren schiefen Zähnen sei sie keine gute Partie gewesen, erklärt sie Nair. Andererseits zeigt sie sich ärgerlich. Sie fühlt sich allein gelassen und versteht nicht, was Ashoke in den USA hält. Er genießt dort jedoch sichtbar sein Leben und zeigt Begeisterung für einen amerikanischen Lebensstil: In einer Szene ersetzt er seine indischen Lederschuhe durch ein paar neue Nikes, in einer anderen Szene zählt er triumphierend seine Wocheneinnahmen. Hansa habe ihn gefragt, ob sie ihm etwas aus Indien schicken solle, erzählt er. Doch er vermisse nichts aus Indien. Mit Nachdruck sagt er: „I want nothing from India!" Als Ashoke nach Indien reist, entsteht ein anderer Eindruck: Schon bei seiner Ankunft auf dem Flughafen wird er von einem großen Clan in Emp-

354 Vgl. Muir, S. 29.
355 Vgl. Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India.*
356 Vgl. Muir, S. 29.

fang genommen und als er die letzten Meter der Straße zu seinem Haus geht, kommen Nachbarn hinzu. Sie umzingeln ihn, sprechen ihn an und segnen ihn mit einem Bindi. Auf ihren Gesichtern spiegeln sich Neugierde und große Freude. Auch Ashoke wirkt gelöst. Er lässt sich umarmen, gibt bereitwillig Auskunft und verteilt Geschenke. Später isst in aller Seelenruhe, dann sitzt er nur in einem Pyjama bekleidet, mit einer Zigarette und einer Zeitung auf den Stufen vor der Haustür der Familie. In einer Szene legt er sich auf ein Bett und lehnt, wie ein kleiner Junge, seinen Kopf an die Beine einer seiner Schwestern. Eine andere Schwester sitzt freudestrahlend zu seinen Füßen. Sie erzählt, dass er der jüngste Sohn sei und der Liebling ihrer verstorbenen Mutter war. In kaum einer Szene jedoch sieht man Ashoke in irgendeiner Interaktion mit seiner Frau. Ihre Fremdheit, im Grunde eine Art Nicht-Beziehung ist offensichtlich. Dennoch machen sie einmal gemeinsam einen Besuch zu ihrer Familie, in einem entfernter gelegenen Dorf. Hansas Verwandte insistieren, er solle sie nicht mehr alleine lassen, und fragen, ob er sie denn nicht endlich in die USA mitnehmen könne. Er verteidigt sich, er könne sich das nicht leisten. Erst fünf Jahre später, erzählt Nair auf dem Bonusmaterial, habe er Hansa und den Jungen zu sich nach New York geholt. Dann aber habe Hansa die Kontrolle über sein Leben übernommen, fügt die Regisseurin lachend hinzu. So distanziert sich Ashoke bei seinem Besuch gegenüber seiner Frau verhält, so vertraut ist er von Anfang an mit seinem Sohn. Immer wieder schaut er ihn stolz an und liebkost ihn. Einmal jedoch, als das Kind an einem Gegenstand lutscht, an dem er nicht lutschen soll, schlägt er ihm unvermittelt ins Gesicht. Der Junge schaut fassungslos, dann beginnt er bitterlich zu weinen. Die Mutter spendet anschließend Trost. Die meiste Zeit verbringt Ashoke allerdings mit den männlichen Familienmitgliedern. Auffällig wenige Szenen zeigen Männer und Frauen gemischt; beinahe ausschließlich versammeln sich die Geschlechter unter sich.

Eine Ausnahme bildet die Anwesenheit der Regisseurin. Sie befindet sich innerhalb der Männergruppen und stellt ihnen ihre Fragen. Ihre Präsenz ist auffallend, erscheint aber als Teil der Form, das heißt des filmischen Programms des Cinéma Vérité.

4.2.2 Cinéma Vérité, Direct Cinema und was Nair daraus macht

Mira Nair selbst bezeichnet *So far from India* als einen Film, der im Stil des Cinéma Vérité gedreht wurde,[357] es lassen sich jedoch auch Merkmale des Direct Cinema identifizieren. Wie der vorangegangene, der erste Film der jungen

357 Vgl. Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India.*

Regisseurin, zeugt auch dieser Film von einer klaren Orientierung an den Richtlinien der Dokumentarfilmschulen, sowohl was den Einsatz der filmischen Mittel als auch die daraus resultierende Ästhetik und was ihre Rolle als Filmemacherin betrifft. Mit einer Handkamera und ohne den Einsatz von künstlichen Lichtquellen begaben sich Nair und Epstein auf eine Art sozialwissenschaftliche Forschungsreise. Es entstand ein Film, der sich gleich einer Reportage nach und nach aus dem formierte, was sie vorfanden und danach, wie sich die Dinge vor ihrer Kamera entwickelten. Auf eine Inszenierung oder Interpretation des Vorgefundenen durch Einsatz von Musik wurde ganz im Sinn der Puristik des Wahrheitskinos verzichtet. Lediglich zu Beginn gibt es Musik, deren Quelle jedoch filmimmanent ist – ein Straßenmusiker spielt und singt ein für den Film programmatisches Lied; es handelt von zwei Liebenden, die voneinander getrennt leben und von der Reise, die der Geliebte antritt, um seine Frau auf der anderen Seite des Ozeans vor dem Bösen zu retten; es ist eine Reise, die voller Schwierigkeiten und zugleich segenreich ist. Nair selbst übersetzt den Gesang aus dem Off ins Englische. Ihre Voice-Over bleibt auch den Rest des Films das einzige, im Nachhinein hinzugefügte gestalterische Mittel. Mit der Rolle, die Nair hier ausfüllt, wird sich noch eingehender befasst werden. Zunächst ist festzustellen, dass die Bilder sowie die Protagonistinnen und Protagonisten in *So far from India* für sich genommen eine deutliche Sprache sprechen.[358] So entsteht in diesem Film das genaue Abbild einer bestimmten sozialen Wirklichkeit: In oft minutenlangen, häufig tiefenscharfen Einstellungen werden die Personen bei alltäglichen Handlungen beobachtet, beim Wäschewaschen und -aufhängen, beim Kochen, beim Essen, beim Zeitung lesen, beim Karten spielen, beim Kauf von Sportschuhen, bei der Kinderbetreuung, beim frisieren oder beim Musik hören, beim Scherzen und Lachen und beim Umgang mit einem Kind. Wie bereits bei *Jama Masjid Street Journal* wird außerdem sehr deutlich, wie durchlässig die Wohnsituation in Indien sein kann, das heißt wie sich das alltägliche Leben zu einem Großteil draußen, auf den Straßen abspielt.[359] Wenn ein Protagonist im Vordergrund agiert oder interviewt wird, sind im Hintergrund zudem häufig weitere Personen zu sehen: Kinder, die spielen, Erwachsene, die arbeiten und einmal zum Beispiel ein Onkel, Cousin oder Sohn, der schmunzelt, als der Vater im Vordergrund andächtig einen Walkman bewundert. Das Mittel der Tiefenschärfe beziehungsweise inneren Montage eröffnet den Blick auf mehrere Handlungen gleichzeitig, fängt verschiedene Dynamiken ein und erfüllt den

358 Bezüglich des Stils ist hier noch zu erwähnen, dass auch die Handschrift Mitch Epsteins zu erkennen ist. Die langen Einstellungen, die das Leben von Ashoke dokumentieren, wirken beinahe wie Standbilder beziehungsweise Fotographien von ihm.
359 Dies hat natürlich auch mit der sozialen Schicht zu tun. Je kleiner die Wohnung einer Familie ist, desto mehr wird sie ihr Leben nach draußen verlagern.

Bildkader mit einer großen Vitalität. Immer wieder wechselt die Perspektive in Nairs Film außerdem in einen Topshot, der hier wie eine Steigerung wirkt. Der Blick erweitert sich noch einmal mehr, er umfasst noch mehr Aktionen, zum Beispiel zu Beginn, als der Musiker die Straße entlang wandert, vor allem auch als Ashoke nach Hause zurückkehrt und von der gesamten Nachbarschaft umzingelt wird. In all diesen Beobachtungen liegt ein Wert, der nicht nur auf die Richtlinien des Cinéma Vérité und des Direct Cinema zurückzuführen ist, sondern auch auf den Neorealismus in Italien und später die Nouvelle Vague in Frankreich, die – wie bereits genannt – ursprünglich vom Cinéma Vérité beeinflusst wurde.[360] Ihnen ist gemein, dass sie in der eingehenden Beobachtung von Alltäglichem einen zentralen filmischen Wert erkannten, was sich in dem von Nair geprägten Ausdruck „Recording the truth of life“[361] zusammenfassen lässt.

Hinzu kommt, dass die Protagonistinnen und Protagonisten auffallend offen und direkt über ihre Gefühle, ihre Ängste und ihre Sehnsüchte sprechen. Die Intimität der Momente, in denen die Interviews geführt wurden, macht sich deutlich bemerkbar; hier besteht eine auffällige Parallele zum Ursprung des Cinéma Vérité, dem Film *Chronique d'un été*. Häufig fanden die Gespräche zudem in den privaten Räumen der Protagonistinnen und Protagonisten statt, etwa in ihren Schlafzimmern. Ebenso waren es sehr persönliche Momente, in denen sich Nair und Epstein unter die Familienmitglieder mischten. So wurde das Wiedersehen von Ashoke mit seiner Familie und seiner Ehefrau nach über einem Jahr aus nächster Nähe gefilmt; die Bilder wirken, als entspringen sie dem Blick eines Familienmitglieds. Diese Beziehung zwischen Subjekten und Filmemacherin entspricht den Zielvorstellungen des Cinéma Vérité. Es besteht eine physische und psychische Nähe zwischen den beiden Parteien, wobei auf Seiten der Protagonistinnen und Protagonisten eine emotionale Öffnung stattfindet. Doch trotz ihrer unmittelbaren Präsenz enthält sich die Regisseurin deutlich eines Werteurteils. Vor der Kamera werden alle Perspektiven nachvollzogen und respektiert, die Zuschauerin oder der Zuschauer erfährt etwas über die Gefühlswelt und die Nöte von Hansa, über die Sorgen, die sich ihre Familie macht. Und er erfährt etwas über die Motive Ashokes; auch seine Bedürfnisse und sein Handeln werden nachvollziehbar und für sich stehen gelassen. Ebenfalls ganz im Sinn des Cinéma Vérité und ähnlich wie etwa auch bei den Filmen der Nouvelle Vague, wird der Zuschauerin beziehungsweise der Zuschauer für mündig gehalten, sich ein eigenes Urteil zu bilden. Ihm wird die Möglichkeit gegeben, selbst über seinen Blickwinkel zu entscheiden, das heißt sowohl auf der konkret visuellen Ebene als auch im übertragenen Sinn. Westliche Zuschauerinnen und

---

360 Vgl. Müller, S. 100.
361 Nair auf dem Bonusmaterial der DVD von *So far from India.*

Zuschauer mögen sich wundern, warum sich Hansa und Ashoke auf eine arrangierte Ehe eingelassen haben oder warum die junge Frau nicht mehr aufbegehrt. Sie mögen außerdem erstaunt sein, wie eng die indischen Familien miteinander leben und wie wenig die einzelnen Familienmitglieder eigenständig entscheiden.

Dass Nair ein Bewusstsein für all diese Fragen hatte, wird durch ihren aus dem off screen über den Film gelegten Kommentar deutlich. Ähnlich wie bereits bei *Jama Masjid Street Journal* offenbart er, dass sich ihr Film im Grunde an ein westliches Publikum richtet. Zum einen wird dies deutlich, wenn Nair die Interviewpassagen übersetzt, in denen ihre Protagonisten vom Englischen in Hindi wechseln.

Zum anderen zeigt sich das in dem zum Teil stark erklärendem Tenor ihres Kommentars, etwa wenn sie religiöse Rituale erläutert oder zum Beispiel in einem Nebensatz darüber informiert, dass Schwiegersöhne in Indien traditionell hohes Ansehen in der Familie einer Frau genießen. Damit, aber natürlich auch, indem sie offensiv Fragen stellt und selbst vor der Kamera sichtbar wird, tritt sie aus der Anonymität heraus und gibt sich selbst ein Profil. So geht ihr Mitwirken über das reine Beobachten hinaus, noch ein Stück mehr, als es bei *Jama Masjid Street Journal* der Fall war. Die Ausdehnung ihrer Rolle besteht hier auch darin, dass sie als Vermittlerin agiert. Was die Eheleute übereinander denken und was sie fühlen, erfährt man aus den Interviews, die sie mit Mira Nair führen; nicht einander, sondern ihr gegenüber offenbaren sie sich. Damit besetzt die Regisseurin in gewisser Weise eine Hoheitsposition. In wie weit sie ihre überlegene Position nutzt, um den Eheleuten wirklich und substanziell zu helfen, kann nicht überprüft werden. Auf dem Bonusmaterial des Films erklärt sie jedenfalls, sie sei für die Eheleute zu einem regelrechten Mediator geworden.

Diese Rolle als Vermittlerin ist ihr auch zueigen, wenn sie sich an ein westliches Publikum richtet. Szenen aus den USA und Indien werden, zumindest zu Beginn des Films, abwechselnd montiert. Er zeigt Ashoke in den USA, an seinem Zeitungsstand in der U-Bahn-Station, dann wieder Hansa in Indien, zum Beispiel wie sie auf dem Dach ihres Hauses Wäsche aufhängt oder ihr Baby versorgt. So scheint es, als habe Nair bereits zu diesem frühen Zeitpunkt ihrer Karriere ein Bewusstsein für ihre Rolle als international agierende Regisseurin gehabt. Damals wie heute vereint sie in ihren Filmen verschiedene Perspektiven und Lebenswelten und bringt Menschen durch ihre Filme einander nahe. Damals wie heute nutzt Nair ihre besondere Position, ihre mehrfache Beheimatung und das daraus resultierende Wissen, um zwischen den verschiedenen Welten und Kulturen zu wandeln und zu vermitteln. Dass sie selbst die Figur ist, die zwischen den Orten und Menschen hin- und herpendeln kann, liegt vor allem auch daran, dass sie die Mittel dazu hat. Dazu gehört auch, dass sie sowohl Hindi als auch Englisch spricht; diese Tatsache verschafft ihr verschiedentlich Zugang:

Sie findet einen „Draht“ zu den traditionell lebenden Frauen. Weil sie modern, westlich und unabhängig ist, lassen sie auch die Männer in ihre Kreise; für sie gelten nicht dieselben Regeln, wie für ihre eigenen Frauen. Ein weiteres charakteristisches Moment, das dieser Film offenbart, ist die Nähe der Geschichte zu der eigenen Lebensgeschichte Nairs. Der Weg, den Ashoke geht, ist mit dem vergleichbar, den sie gegangen ist und geht. Gefühle der Fremde und der Einsamkeit, aber auch des Glücks in der Anonymität und der Freiheit fernab der Familienclans, wie sie es Ashoke einmal zuschreibt, später das Gefühl der Befremdung bei der Heimkehr, aber auch der Geborgenheit, werden ihr vertraut sein.

Indem die Regisseurin verstärkt ihre eigene Person involviert, mal auf direkte, mal auf indirekte Weise, und ein klar umrissenes Profil zu erkennen gibt, orientiert sie sich an den Dogmen des Cinéma Vérité und weicht von den Richtlinien des Direct Cinema ab. Gleichzeitig wird deutlich, was sie bis in die Gegenwart hinein als Autorenfilmerin auszeichnet. Zu ihrer Handschrift gehört auch die Wahl ihrer Sujets. Als eines der Hauptthemen dieses Films bezeichnet sie selbst die schwierige Beziehung der Ehepartner Ashoke und Hansa. Das zweite wichtige Thema sei der Traum von einem Leben in Amerika, wie er sich in den Köpfen der Menschen in Indien in dieser Zeit und an diesem Ort formierte.[362] Über 50 junge Männer und Frauen aus der Gegend seien nach Amerika ausgewandert, erzählt es einmal eine Schwester des Protagonisten; aus jeder dritten Familie in der Straße, in der sie leben, sei mindestens ein Familienmitglied in die USA immigriert. Das dritte zentrale Thema des Films scheint die besondere Dynamik von Großfamilien zu sein.

4.2.3 Traditionelle Rollenverteilungen

Eine arrangierte Ehe ist nach wie vor nichts Ungewöhnliches in Indien.[363] Tatsächlich stellt auch Nairs Film nicht in erster Linie dieses Phänomen in den Mittelpunkt, sondern die besondere Beziehung von Hansa und Ashoke. Dennoch ist ihre Beziehung eben dadurch geprägt, dass sie sich kaum kennen und dass ihre Ehe im Interesse von ganzen Familienclans gestiftet wurde. Diese Ehe dient Nair in ihrem Film, um ein gesamtes System zu erläutern: Am Beispiel der beiden jungen Menschen wird deutlich, was eingangs in dem Exkurs zur populären Filmkunst Indiens beschrieben wurde, das heißt wie wenig eine individuelle Entscheidung innerhalb einer Familie zählt, wie beinahe unmöglich es ist, als

362 Vgl. Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India.*
363 Vgl. Alexowitz, S. 184.

Einzelperson für sich selbst zu bestimmen. In ihrer Beobachtung des Paars lenkt Nair den Blick auch auf die Selbstverständlichkeit der Rollenverteilungen. In einer Szene, die in großer Tiefenschärfe aufgenommen wurde, sitzt Ashoke, wie schon einmal beschrieben, im Hintergrund auf den Treppen des Hauses und gibt sich offensichtlich dem Müßiggang hin. Er trägt Schlafbekleidung, in der einen Hand eine Zahnbürste und in der anderen eine Zeitung, in die er sich vertieft hat. Im Vordergrund füllt Hansa schwere Wasserkrüge an einem Hahn, die sie bald darauf eilig ins Haus schleppt. Obwohl sie sich in unmittelbarer Nähe befinden, reagieren sie in keiner Weise aufeinander. Hier wird auch noch einmal ihre Fremdheit offensichtlich. In der folgenden Szene bedient Hansa Ashoke, der alleine in einem Zimmer auf dem Boden sitzt und isst. Er kaut genüsslich und kümmert sich nicht um ihre An- oder Abwesenheit, sie bringt immer neue Speisen herbei, je nach Gefallen nickt er stumm oder winkt ab. Auch in vielen anderen Szenen wird deutlich, dass die Männer im Haushalt keine Rolle spielen. Diese Tatsache ist ebenso wenig ungewöhnlich oder eine Neuigkeit, wie es das Arrangement der Ehe ist. Besonders ist jedoch die Art, wie sich Nair diesen Umständen widmet. Sie dokumentiert sie beinahe nebenbei. Doch durch die Art der Aufzeichnung, etwa die genannte Tiefenschärfe, oder durch die Montage, kontrastiert sie die Personen und ihre Handlungen und lenkt so schließlich die Aufmerksamkeit in eine bestimmte Richtung.

Dass traditionelle Rollenmuster in Ehen und Familien als Motive für die Regisseurin von Interesse sind, zeigt der Fortgang ihres filmischen Werks. Besonders die Beschäftigung mit dem Phänomen *arranged marriage* wird auch viele Jahre später als zentrales Thema in ihren Spielfilmen *Monsoon Wedding* und *The Namesake* auftauchen. In diesen Filmen, wie auch schon in *So far from India*, ist ihr Blick dabei kein strenger, kein urteilender. Sie betrachtet die arrangierte Ehe hier wie dort wertfrei, dennoch aber in ihren Auswirkungen. Ebenfalls auffallend ist, dass sie sie in allen Fällen mit dem Thema der Migration verbindet. So ist die Beziehung zwischen Hansa und Ashoke vor allem durch seine Abwesenheit geprägt, das heißt durch seine Migration in die USA. So wie in dem Exkurs beschrieben, kommt der Frau in diesem Szenario die traditionelle Rolle zu, den Mann an sein Heimatland, an die Kultur und an die Familie zu binden. Dass die Rolle der Frauen als „Kulturträgerinnen“[364] insbesondere im Zusammenhang mit der Diaspora von Bedeutung ist, beschreibt auch Michaela Maywald in ihrer Diplomarbeit zum Thema „Indische Frauen in der Diaspora und ihre Darstellung im Diaspora Kino“.[365] Ihm hingegen kommt die Rolle zu, das gemeinsame Leben in verschiedener Hinsicht zu erweitern. Er bringt eine

---

364 Maywald, S. 37.
365 Vgl. Maywald, S. 37.

gewisse Weltläufigkeit in die dörfliche Gemeinschaft, was zum Beispiel anhand seiner modernen Geschenke sichtbar wird: Einen Walkman und andere technische Geräte, aber auch neue Musik, die vor allem seinen Vater glücklich macht. Dessen Interesse an Musik, aber auch an Filmen, wird mehrfach deutlich. In einer Szene blättert er in einem alten Buch, in dem Filmtitel aufgelistet sind. Er erklärt Nair, was sein Lieblingsfilm ist (*Crime and Punishment*[366]) und fragt sie, ob sie *Bicycle Thieves* (Vittorio de Sica, I 1948) kenne. Dann singt er Filmmusiken nach. Dieses Gespräch muss der Regisseurin eine besondere Freude gewesen sein; es gibt einen Hinweis darauf, was ebenfalls bereits im Exkurs angerissen wurde und was auch in vielen weiteren Filmen Nairs noch zum Tragen kommen wird: Die tiefe und selbstverständliche, in den Alltag integrierte Liebe der Inder zum Film.

4.2.4 „In Amerika gehört dein Leben dir!“

So wie in *Monsoon Wedding* und *The Namesake* den männlichen Protagonisten innerhalb der Ehe die Aufgabe zukommt, in der Außenwelt zu agieren, ist es auch Ashokes Rolle, in der Ferne Geld zu verdienen und diese Möglichkeit den Anderen nach und nach zu eröffnen. Seine Auswanderung nach Amerika hat ihn zu einer attraktiven Partie auf dem Heiratsmarkt gemacht, wie er selbst sagt. Die Menschen hätten einen Hunger nach Amerika, erklärt seine älteste Schwester in einer Szene. Immer wieder wird die Möglichkeit betont, dort mehr Geld verdienen zu können, als in Indien. Ashoke selbst schürt dieses Bild, als er einmal, wie bereits beschrieben, demonstrativ seine Wocheneinnahmen zählt. Damit ist das Leben in Amerika für ihn mit der Bürde verknüpft, ein Motor oder ein Zugpferd zu sein, das die anderen nachholen oder finanziell unterstützen soll. Zum anderen betont er selbst immer wieder den Aspekt der Freiheit. Wenn er Hansa nachholen wolle, dann nicht wegen der Anderen, sondern aus freiem Willen, erklärt er gegenüber Nair. Denn in Amerika empfände er keinen gesellschaftlichen Druck. „In Amerika vergisst man alle“ sagt er. „Dort gehört dein Leben dir!“[367] Dass das familiäre System hier für ihn nicht greift, weil er sich in großer Distanz aufhält, kommt auch in den Worten Ashokes zum Ausdruck, die schließlich zum Film-

---

366 *Schuld und Sühne*, so der deutsche Titel, ist ursprünglich ein Roman des russischen Schriftstellers Fjodor Dostojewski. Das Buch wurde vielfach und in vielen Ländern verfilmt. Welche Verfilmung die favorisierte dieses Mannes ist, bleibt offen.

367 Die Autorinnen Judith M. Redding und Victoria A. Brownworth vergleichen in ihrem Buch *Femmes Fatales* die Haltung des Immigranten Ashoke sowie seiner Verwandten in Indien passenderweise mit dem Song *America* aus dem Musical *West Side Story*. (Vgl. Redding und Brownworth, S. 169).

titel wurden: Er sei doch „so weit weg von Indien“, sagt er. Die Distanz ist nicht nur räumlich gemeint, sondern betrifft auch sein Inneres. So ist es zu erklären, warum er sich, auch bei seinem Besuch in Indien, strikt weigert, sich in die Rolle des verantwortungsbewussten Ehemanns zu fügen und die ihm anvertraute Ehefrau an seiner Seite zu akzeptieren. Die USA sind für ihn offenbar ein Refugium, in dem er die Kraft schöpft und die Unabhängigkeit gewinnt, die ihn dem Druck aus Indien standhalten lässt. Wie groß der Druck ist, wird zum Beispiel auch in einer Szene deutlich, in der Ashoke vor der Haustür von einer Nachbarin angesprochen wird. Auch sie bedrängt ihn, er solle endlich Frau und Kind in die USA mitnehmen. Damit würde er seine Schwestern entlasten, mischt sie sich weiter ein, denn die würden durch das Weinen des Babys ihres Schlafs beraubt, wenn dieses krank sei. Warum sollte es krank werden, wenn man es gut versorgt? lautet Ashokes Antwort darauf.

Nair zeigt kaum Bilder von den USA, beziehungsweise von der Stadt New York. Hauptsächlich wird Ashoke in Innenräumen gefilmt. Bis auf eine Ausnahme zu Beginn des Films, als er rauchend an einem Straßenrand steht, zeigt sie ihn in seinem Schlafzimmer, in seiner kleinen Küche, in einem Café, in einem Restaurant, in einem Schuhgeschäft und an seiner Arbeitstelle, in der U-Bahn-Station. Lediglich letzterer Handlungsort gibt einen prägnanten Eindruck vom New York zu Beginn der achtziger Jahre sowie seiner Bewohner: Menschen unterschiedlichsten Aussehens und Herkunft eilen durch das Dunkel der Untergrundstation, richten hier und da einen neugierigen Blick auf das Kamerateam und quetschen sich entschlossen in Züge, die vollkommen mit Graffitis bedeckt sind. Diese Szenen erinnern deutlich an die Bilder des Magnum-Fotografen Bruce Davidson, der in eben dieser Zeit das Leben und die Passagiere der New Yorker Subway dokumentierte.[368] Seine Bilder werden Nair später noch einmal, nämlich bei ihrem Film *The Namesake* als Inspirationsquelle dienen. Dass sie sich in *So far from India* jedoch von diesen wenigen Momenten abgesehen so stark auf ihren Protagonisten konzentriert, weist auf ihr primäres Interesse an seiner Innenwelt hin. Nicht allein New York oder die USA stehen für sie im Zentrum, sondern die Sichtweise und das Erleben des Migranten in der Fremde sowie seine Entfremdung von den Daheimgebliebenen. Die einzige Außenaufnahme in New York, die die Stadt als Handlungsort etabliert, zeigt aus einem fahrenden Zug heraus die Brooklynbridge. Doch auch in dieser Aufnahme scheint es weniger um die Stadt zu gehen, als um die bestimmte Perspektive: Die Bewegung des Zugs scheint das Moment der Reise zu reflektieren, des Hin- und Herpendelns zwischen den Welten als das zentrale Motiv des Films. Auch in dem Bild der Brücke kann man diesen Subtext widergespiegelt sehen. Dessen

---

368 Vgl. C/O Berlin.

wird sich Nair ebenfalls in einem späteren Film bedienen; in *Hysterical Blindness* zeugen Einstellungen von Zug- oder Autobrücken, die in New Yorks Zentrum führen, von der Möglichkeit, dort ein neues Leben zu beginnen.

4.2.5 Kontrastwelt Indien

Von dem Moment an, in dem Ashoke in Indien aus dem Flugzeug steigt, scheint er keine Minute mehr allein zu sein. Nahezu alle Szenen, die Nair und Epstein in Indien aufgenommen haben, zeigen ihn von Familienmitgliedern umgeben. Lediglich zwischen ihm und Hansa bleibt wie beschrieben ein Abstand bestehen. Mindestens ein Kind hält sich stets an Ashokes Händen fest, zieht an seinen Armen und erzählt ihm etwas. Beinahe alle Schwestern scheinen ständig in seiner Nähe zu sein, ebenso sein Vater und die anderen männlichen Verwandten. Er selbst hält fast immer seinen Sohn auf den Armen. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass Ashoke eng in das familiäre System eingebunden ist. Seine Familie lebe schon seit vier Generationen an diesem Ort, er gehöre hier zu sehr vielen Menschen, kommentiert es auch Nair aus dem Off. Der dominierende Eindruck, der in diesem Film von Indien entsteht, ist der einer überbordenden Lebendigkeit, einer großen zwischenmenschlichen Nähe und Wärme, aber auch einer Enge und einer geringen Bewegungsfreiheit für den Einzelnen. Eben diesen Eindruck wird man auch in einem späteren Film Nairs erhalten, in *Monsoon Wedding*, wo sich eine gesamte indische Großfamilie in einem Haus versammelt, um Hochzeit zu feiern. Ebenfalls ähnlich wie in diesem Film und ganz besonders wie in dem späteren Dokumentarfilm *The Laughing Club of Inda* gibt es neben den Szenen der familiären Interaktion eine Reihe von Straßenszenen, die die alltägliche, geschäftige Atmosphäre in einer indischen Stadt widerspiegeln und die das Zusammentreffen von Tradition und Moderne, von Chaos und Geruhsamkeit zeigen. Weil aber Ashoke und Hansa aus ländlichen Gegenden stammen, gibt es zwischendurch auch Szenen, die üppige, dschungelartige Naturlandschaften und den saftig grünen, idyllischen Garten seiner Familie zeigen. Diese Bilder, ganz besonders aber die Szenen, die innerhalb der Familien stattfinden, wirken als Kontrast zu den Szenen, die Ashokes Leben in Amerika beschreiben. Der Unterschied zwischen den beiden Lebenswelten wird auch in den Gesprächen immer wieder betont. Seine Schwestern rätseln, wie das Leben dort wohl sein mag. Sie vermuten es luxuriös, kalt, einsam und arbeitsreich. Bei ihnen in Indien sei es dagegen warm und friedlich, erklären sie, und man müsse seinen Tag nicht streng takten. Außerdem gäbe es in Amerika sicher nicht so ein Beisammensein unter Geschwistern, wie sie es hätten. Dieses Zusammensein wird in einer Szene in einer religiösen Zeremonie bekräftigt, bei der sich

Schwestern und Bruder gegenseitig segnen sowie Liebe und Schutz für den Anderen bekunden.

Ashokes Schwestern unterstreichen in den Interviews die positiven Aspekte des Zusammenlebens in Indien. Die Enge, der in den USA offenbar ein freiheitlicheres Lebensgefühl gegenübersteht, kommt bei ihnen nicht zur Sprache. Wer dies erwähnt, ist Nair selbst. Es sei schwer, sich wieder in die ursprünglichen Strukturen einzugewöhnen, wenn man es gewohnt sei, in einem anderen Land seinen eigenen Weg zu gehen, sagt sie einmal in ihrem Kommentar. Es wirkt, als würde sie hier von sich selbst sprechen. Und so scheint das Bild, das Nair in diesem Film von Indien zeichnet, ganz der Wahrnehmung eines Exilinders zu entsprechen, desjenigen, der die Wärme und Lebendigkeit genießt, aber auch die Freiheit in dem anderen Land zu schätzen weiß. Denn anders als es der Straßenmusikant zu Beginn des Films besingt, wird dort, auf der anderen Seite des Ozeans, längst nicht mehr das Böse erwartet. *So far from India* ist der erste von vielen weiteren Filmen Mira Nairs, der das Pendeln zwischen den verschiedenen Welten, ein ewiges Unterwegssein thematisiert. Dafür steht auch die letzte Einstellung des Films: In einer langen Fahrt bewegt sich die Kamera einen geraden, scheinbar endlosen Feldweg entlang, zu dessen rechter und linker Seite sich die grüne Landschaft indischer Provinz erstreckt.

Nair verkaufte *So far from India* an verschiedene Fernsehsender in den USA, Deutschland, Indien, Schweden und den Niederlanden sowie an die französische und an die mosambikanische Regierung. 1984 gewann der Film den Golden Eagle Award der amerikanischen CINE-Vereinigung.[369] Die vereinzelten Reaktionen der Fachpresse waren ebenfalls positiv.[370] Anfang der achtziger Jahre tourte Nair mit *So far from India* zudem erstmals in ihrem Leben als Filmemacherin auf Festivals, so zum Beispiel auf dem 21. New York Film Festival (1983),[371] und versuchte sich einem breiteren Publikum bekannt zu machen.[372] Richtig gelingen sollte ihr dies jedoch erst mit ihrem folgenden Film, der Dokumentation *India Cabaret*.

369 Vgl. www.mirabaifilms.com/frameset_11.html.
370 Amit Shah etwa lobte die gelungene Umsetzung der Prinzipien des Cinéma Vérité sowie der Dokumentation der widersprüchlichen Realität eines Migranten. (Vgl. Shah, S. 22 f).
371 Vgl. Maslin 1983.
372 Vgl. Muir, S. 29.

4.3 *India Cabaret* (1985)

4.3.1 Ein weiteres Mal Wahrheits-Kino

Das nächste Filmprojekt begann für die junge Regisseurin mit einem noch konkreteren Forschungsinteresse, als bei ihren beiden vorangegangenen Filmen: Sie habe die Trennlinie, die das weibliche Geschlecht in der indischen Gesellschaft in die sogenannten guten, reinen Frauen und die verruchten, unreinen Frauen unterteilt, untersuchen und in Frage stellen wollen, berichtet Nair in einem Interview auf der Bonus-DVD zu *India Cabaret*. Diese Trennlinie habe natürlich mit Sexualität zu tun und so sei die Idee entstanden, Stripteasetänzerinnen zu portraitieren. Sie habe sich bewusst dagegen entschieden, Prostituierte zu ihren Protagonistinnen zu machen, so Nair weiter.[373] Diese Entscheidung ist geschickt: Anders als Prostituierte sind Tänzerinnen eines Nachtclubs weniger eindeutig zuzuordnen; an ihrem Beispiel tritt die Absurdität einer Einteilung von Frauen umso stärker hervor. Nach einer zweimonatigen Suche fand Nair im Herbst 1984 in einem Vorort von Bombay einen Club, das Meghraj Cabaret,[374] in dem sie drehen durfte. Zwei Tänzerinnen, Rosy und Rekha, wurden ihre Hauptprotagonistinnen. Über einen Zeitraum von drei bis vier Monaten begleitete sie sie und freundete sich mit ihnen an. Ihre Nähe führte so weit, dass die Regisseurin von den Tänzerinnen in deren kleinem Apartment aufgenommen wurde und mit ihnen lebte. Dass die Frauen sie so umfassend und selbstverständlich aufnahmen, erklärte sich Nair selbst mit ihrem Geschlecht; ein männlicher Filmemacher hätte nie eine solche Nähe zu ihnen herstellen können, meint sie.[375] Nachdem eine Vertrauensbasis geschaffen worden war, holte sie ihre bewährte Crew des letzten Projekts, ihre männlichen Kollegen hinzu: Mitch Epstein übernahm erneut die Kameraführung, Alexander Griswold wieder den Ton. Nair, die den Film wieder selbst produzierte, akquirierte ein Budget von 130.000 Dollar. So konnte der Dreh beginnen.[376] Cutter dieses Films war der mit einem Oscar nominierte[377] Barry Alexander Brown, der hier erstmals mit Mira Nair zusammenarbeitete. Er wurde ein Mitglied ihrer Filmfamilie[378]; er arbeitete noch bei *Salaam Bombay!*, *The Laughing Club of India* und dem Episodenfilm *Migration* mit der Regisseurin zusammen.

---

373 Vgl. Nair auf der Bonus-DVD zu *India Cabaret.*
374 Vgl. Muir, S. 30.
375 Vgl. Nair im Interview mit Anbarasan und Otchet, S. 3.
376 Vgl. Muir, S. 30.
377 Brown wurde im Jahr 1980 als Co-Regisseur, das heißt gemeinsam mit Glenn Silber, für den Film *The War at Home* (USA 1980) für einen Oscar nominiert.
378 Er ist auch ein Mitglied der Filmfamilie Spike Lees.

Das sozialkritische Interesse, die unmittelbare Nähe zu den Protagonistinnen und Protagonisten und das filmische Eintauchen in deren Lebenswelt – all dies sind typische Komponenten des Cinéma Vérité sowie des Direct Cinema, denen sich Mira Nair offenbar auch mit ihrem dritten Film wieder verpflichtete. *India Cabaret* setzt sich aus drei filmischen Elementen zusammen: Erstens gibt es Passagen der genauen Beobachtung der Frauen in ihrem Alltag, jenseits der Bühne. Zweitens gibt es Interviews mit ihnen und ihren Mitmenschen. Das dritte Element besteht aus ihrer Beobachtung auf der Bühne. Einen begleitenden Kommentar gibt es anders als bei *So far from India* nicht, zudem sind die Interviewfragen der Regisseurin weitgehend herausgeschnitten, dass heißt teilweise nur ansatzweise zu hören. So dient Nairs Stimme lediglich der Übersetzung, wenn die Protagonistinnen Hindi sprechen. Anders als bei ihrem vorherigen Film hat die Regisseurin ihre eigene Person vor der Kamera kaum involviert. Eine Ähnlichkeit zu *So far from India* besteht jedoch darin, dass eine große Nähe zu den Protagonistinnen und Protagonisten spürbar wird, das heißt sowohl räumlich als auch emotional. Oft ist die Kamera dicht an ihnen dran, sie folgt ihnen wortwörtlich auf Schritt und Tritt, etwa wenn sich die Frauen durch den Club bewegen. Sie ließen Nair und ihr Filmteam auch in ihre privaten Räume, in ihre Garderobe, wo sie sich umziehen, schminken oder ihren Rausch ausschlafen, und in ihre kleine Wohnung in einem schäbigen Sozialbau. Diese Wohnung ist ein kahler Raum ohne Möbel, in dem es lediglich einen Herd, einen Hausaltar und ein paar Matten gibt, auf denen die Frauen schlafen. Offenbar bestand keine Scham vor der Filmemacherin und ihren Kollegen und herrschte großes Vertrauen darin, nicht für die eigene Lebensweise diffamiert oder verurteilt zu werden. Ebenso offen, wie die Frauen Nair ihre Körper und ihren Lebensraum filmen ließen, gaben sie ihre Gefühlswelt und ihre persönliche Geschichte preis. Besonders durch die Interviews entsteht das eindringliche Bild eines bestimmten Milieus, einer Gruppe von Menschen, deren Lebenswelt im Verborgenen existiert. Das dritte filmische Element, die oft sehr langen Einstellungen, in denen Nair die Show der Frauen festhielt, dient eben dazu, die eigene Welt zu dokumentieren. Doch diese Passagen gaben auch Anlass zu großer Kritik, insbesondere von Seiten eines weiblichen, feministischen Publikums, das in Nairs Sicht auf die Frauen einen männlichen, voyeuristischen Blick erkannte. Auf diesen Punkt wird später noch genauer eingegangen.

Besonders zu den Regeln des unkontrollierten Kinos, dem Direct Cinema, gehört wie beschrieben, dass die Filmemacherin oder der Filmemacher unvorhergesehene Entwicklungen vor der Kamera geschehen lässt und spontan auf diese reagiert. Dementsprechend ist auch die Kamera in *India Cabaret* von einer hohen Beweglichkeit. Wenn sie auf eine der tanzenden Frauen gerichtet ist, kann sie jederzeit in unterschiedliche Richtungen schwenken und etwa die männlichen

Showgäste, die am Rand sitzen, ins Visier nehmen. In Momenten großer Interaktion, zum Beispiel, wenn die Frauen das Diwali-Fest feiern und vergnügt umher laufen, befindet sich die Kamera unter ihnen, als sei sie Teil der feiernden Gruppe. Mal richtet sie sich auf eine bestimmte Frau, dann wechselt sie zur nächsten, die spontan aufspringt und in eine andere Richtung davonrennt. So ist der Blick der Kamera stets offen. Das bedeutet auch, dass sie einen großen Detailreichtum erfasst. Wie in *So far from India* wechselt die Kameraposition hin und wieder in eine Aufsicht oder in die Totale und zeigt zum Beispiel ein Stadtbild, das heißt das pulsierende Leben in Mumbai, oder aber einen Landstrich in der Provinz.

Offenheit und Beweglichkeit sind nicht nur technische Bedingungen, sondern sind auch als inhaltliche Prämissen des Films zu verstehen. „You go with an idea, but you don't know how life will unfold", erklärt Nair in dem Interview auf dem Bonusmaterial des Films. Ihre ständige Anwesenheit in dem Nachtclub hatte zur Folge, dass sie selbst häufig für eine Stripteasetänzerin gehalten wurde. Außerdem führte es dazu, dass sie mit ihren Eltern, insbesondere mit ihrem Vater, in einen Konflikt geriet. Obwohl er selbst gute Freunde hatte, die regelmäßig Stripteaseclubs besuchten, befand er, dass sich seine Tochter mit dem Abschaum der Gesellschaft einließe. Den Unterschied in seiner Beurteilung der Frauen auf der einen Seite und seiner männlichen Freunde auf der anderen Seite, konnte er nicht eingestehen.[379] Nairs Einbindung in das Leben der Tänzerinnen hatte also auch zur Folge, dass sie verstärkt die Clubbesucher in ihren Fokus nahm. Besonders mit einem Besucher kam sie in einen engeren Kontakt. Er erlaubte ihr, sie nach Hause zu begleiten und seine ganze Familie kennenzulernen. Zwei Wochen lebte sie bei ihnen und führte Interviews mit ihm, vor allem aber mit seiner Ehefrau.[380] Zu ihrer Untersuchung der Trennlinie, die Frauen in reine und unreine Wesen unterteilt, kam ihre Auseinandersetzung mit einer Doppelmoral, die bereits in dem Exkurs zur populären Filmkunst Indiens angeklungen ist und die, wie sie es selbst beschrieb, typischerweise in der patriarchalischen indischen Gesellschaft vorherrsche.[381] Von beiden Interessensgebieten kann man sagen, dass die Beschäftigung mit ihnen großes Provokationspotential birgt.

379 Vgl. Lahr, S. 102 und vgl. Foster (1997), S. 113.
380 Vgl. Nair auf der Bonus-DVD zu *India Cabaret.*
381 Vgl. Nair bei Redding und Brownworth, S. 163.

4.3.2 Ein Film, der provozieren soll

Nair verkaufte *India Cabaret* an verschiedene Fernsehsender, unter anderem an PBS in den USA, an den NDR in Deutschland, an Channel Four in England und an weitere Sendeanstalten in Schweden, Finnland und Simbabwe. Parallel dazu lief der Film auf verschiedenen Festivals. So wurde er etwa im Jahr 1986 auf dem International Film Festival in Hyderabad gezeigt. Hier gewann der Film den Preis als Bester Dokumentarfilm.[382] Die Reaktionen des Publikums reichten hier von Lachen, über Rührung, spontanem Klatschen bis hin zu schlichter Neugierde an der verborgenen Welt der Cabaret Tänzerinnen: „People were really responding to the language, how people really talk in Bombay", so erinnert sich Nair selbst.[383] Auf dem Global Village Film Festival in New York wurde er ebenfalls als Bester Dokumentarfilm ausgezeichnet. Weitere Preise waren die Goldene Athena auf dem Internationalen Film Festival in Athen und der Blue Ribbon auf dem American Film Festival. *India Cabaret* lief im Programm vieler weiterer Festivals, insbesondere auf Frauenfilmfestivals.[384] Neben positiver Aufmerksamkeit[385] und Auszeichnungen gab es auch kritische Stimmen,[386] vor allem von indischen und westlichen Feministinnen sowie von Vertretern der Postcolonial Studies, aber auch von Exilinderinnen und -indern in New York. Letztere wendeten sich im Verbund in einem Brief an die Regisseurin, in dem sie verlangten, sie solle in Amerika nur das gute Indien zeigen. Außerdem veranlassten sie ein Sendeverbot des Films bei der öffentlichen New Yorker Sendeanstalt WNET, den sie damit begründeten, der Film zeige Pornographisches, beziehungsweise nehme die Sicht eines Pornofilmers ein.[387] Von Seiten der indischen Feministinnen kam ebenfalls der Vorwurf, Nair nehme einen pornografischen, männlichen Blick ein. Sie bemängelten, die Tanzeinlagen würden zu explizit dargestellt, sie würden die Funktion der Frauen als Sexobjekte einmal mehr betonen und ihre Ausbeutung würde nicht angemessen herausgestellt. Auch wurde kritisiert, dass eine Hochzeit am Ende als einzige Lösung ihres Übels erschiene und dass der Schluss des Films zu optimistisch wäre.[388] Aus Sicht postkolonialer Forschung warf man Mira Nair vor, sie bilde einen kolonialen, touristischen Blick ab.[389]

---

382 Vgl. Moodley, S. 46.
383 Nair im Interview mit Lahr, S. 105.
384 Vgl. Foster (1997), S. 115.
385 Serena Nanda etwa schrieb 1988 im *American Anthropologist*, der Film sei auf allen Ebenen gelungen, insbesondere die exzellente Montage trage zu seiner Qualität bei. (Vgl. Nanda, S. 493).
386 Vgl. Rahman, S. 114.
387 Vgl. Foster (1997), S. 113.
388 Vgl. Nair und Taraporavala 1986/87, S. 66.
389 Vgl. Kotz, S. 50 f.

Zusammengefasst reagierte Nair auf die Kritiken mit der Erklärung, es sei ihre Aufgabe, zu provozieren: „My job is to provoke."[390] Ein Nicht-Zeigen des Tanzens, der Präsentationen der Frauen für die Männer, könne nicht die Lösung sein, denn die Konfrontation der Zuschauerinnen und Zuschauer mit der Sache selbst sei zentral: „Not looking at the situation as it is will not make it disappear."[391] Auf dem Hintergrund ihres sozialkritischen Interesses und ihrer Orientierung am Cinéma Vérité sowie am Direct Cinema sind ihre Erklärungen nicht schlicht als Trotz, sondern als Ausdruck ihres Verantwortungsgefühls und ihrer Verbundenheit mit den Idealen der Dokumentarfilmschulen zu verstehen. Dass sich gerade indische männliche Zuschauer empört zeigten, erklärte sich Nair selbst damit, dass der Film ihnen einen Spiegel vorgehalten habe; ihr Dokumentarfilm böte den Männern anders als ein Hindi-Spielfilm nicht den Schutz der Verschleierung der wahren Verhältnisse.[392] Die Vorwürfe der feministischen Zuschauerinnen wies sie zurück, indem sie befand, sie würden rein theoretischen Konstrukten entspringen. Sie portraitiere ihre Protagonistinnen nicht als passive Wesen. Westlichen Kritikerinnen und Kritikern spricht sie zudem die Fähigkeit ab, eine Binnensicht in indische Verhältnisse einnehmen zu können: „I think this idea (…) is basically lifted out of context from Western theorizing about film."[393] Ihr Urteil sei kurzsichtig und es sei für sie offenbar nicht nachvollziehbar, dass die Tänzerinnen nicht als hilflose Wesen und Opfer erscheinen würden, dass sie also kein Mitleid bräuchten.[394] Ihr Film bilde das wahre Leben ab und das ließe sich schließlich nicht durch eine simple Schwarz-Weiß-Sicht erfassen. So erklärte sie sich die negative Kritik auf ihren Film auch dadurch, dass viele Zuschauerinnen und Zuschauer die natürliche Komplexität des Lebens schlicht ablehnen würden:

> I think that people have difficulty with ambiguity of any kind, really. There is no black and white, no obvious villain – it isn't as simple as all men are bad and all the women are good, or the reverse. Yes, the women are marginalized by a morally corrupt society in which men do apply a double standard, but that doesn't make everything simple. Life is complicated, and that is what you see in *India Cabaret* – that complexity. I like to show ambiguity and contradictions in my films, irony, not just the black and white that you see in a lot of films.[395]

In diesem Punkt erfährt sie Unterstützung von der Kritikerin Serena Nanda, die eine auf mehrere Ebenen stattfindende Konstrastierung lobt; indem Nair die Tänzerinnen sowohl innerhalb ihrer Shows als auch in ihrem alltäglichen Leben

390 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 151.
391 Nair und Taraporavala 1986/87, S. 67.
392 Vgl. Nair und Taraporavala 1986/87, S. 68.
393 Nair bei Foster, S. 67.
394 Vgl. Nair bei Foster, S. 67.
395 Nair bei Redding und Brownworth, S. 164.

Zuhause portraitiere und indem sie sie einerseits stolz auf ihre Arbeit, andererseits unter den Umständen leidend zeige, zeichne sie ein differenziertes Bild von den Frauen und betone, dass sie keine fremden Wesen seien.[396] Nair selbst vermutete außerdem, dass ihr Film insbesondere auf indische Frauen aus der Mittelklasse eine verunsichernde Wirkung habe, weil ihre Protagonistinnen weniger gehemmt seien als sie, weil sie ein ungezwungenes Verhältnis zu ihren Körpern hätten und in einer betont sinnlichen Welt leben würden:

> The dancers don't have any middle-class compunctions about their work. (…) This entry into a sensual world – a world in which the women are completely at ease with their bodies – is unsettling to many of us upper-middle-class and middle-class Indian women who lead such protected lives.[397]

Zu der eigenen Sicht der Regisseurin auf ihren Film gehört, dass sie ihre Darstellung der Frauen dieses Clubs als gelungenen Versuch betrachtet, an einem scheinbar unantastbaren System zu rütteln, es wirklich in Frage zu stellen.[398] An anderer Stelle erklärte sie außerdem noch einmal ihr sozialkritisches Grundinteresse an dem konservativ-indischen Frauenbild und bekräftigte ihre Sicht auf die Stripteasetänzerinnen als selbstbestimmte Akteurinnen ihres Lebens:

> The line is carefully in our society about women who are considered good or proper and women considered outside respectability. The (strippers) had a stand in this society and the hypocrisy involved. For me it was inspirational to make a film about survivors – survivors who don't need your pity and who are totally aware of where they are.[399]

4.3.3 Virgin oder Vamp

Die Einteilung von Frauen hinsichtlich ihrer Reinheit oder Unreinheit ist ein altes, verbreitetes Prinzip in der indischen Gesellschaft und wie beschrieben auch ein Muster, das die populäre Kultur des Hindi-Films prägt. Bis in die Gegenwart herrscht in klassischen Hindi-Filmen häufig eine klare Trennung zwischen den Rollenbildern der jungfräulichen Frau, der Mutter und treuen Ehefrau auf der einen Seite und der sexuell aktiven, häufig auch der modernen, emanzipierten Frau auf der anderen Seite.[400] Während erstere Frauen aus traditionell-konservativer Sicht in die Nähe des Göttlichen gerückt werden, gelten letztere als Verruchte und als diejenigen, die Macht über die Männer haben. Ihnen werden rollentypische Eigenschaften eines sogenannten Vamps zugeschrieben oder sie

---

396 Vgl. Nanda, S. 493.
397 Nair und Taraporavala 1986/87, S. 67.
398 Vgl. Nair und Taraporavala 1986/87, S. 62.
399 Nair im Interview mit Stone, S. 31.
400 Vgl. Kumar (Keval), Uhl S. 142.

werden schlicht als Prostituierte dargestellt. Der Autor Yves Thoraval beschrieb dieses Prinzip als „(…) making woman ‚sacred' by ‚desexing' love"[401] und klassifizierte die Frauentypen in die Kategorien „goddess or vamp".[402] Auf Vamps wartet im klassischen Hindi-Film in der Regel zum Ende des Films eine Bestrafung, die in der filmimmanenten Logik notwendig ist, um die allgemeine moralische Ordnung wieder herzustellen.[403] Mira Nair beschäftigt sich in beinahe allen ihren Filmen mit dieser traditionell-konservativen Rollenverteilung. Die genaue Analyse ihrer einzelnen Frauenfiguren in späteren Kapiteln wird zeigen, wie sie sich der im Grunde schizophrenen Sichtweise verweigert und ihre eigenen Frauenbilder konstruiert. *India Cabaret* ist nun der erste Film, in dem sich Nair explizit dieser Thematik widmet und sie geradezu erforscht. Sie tut dies, indem sie die Stripteasetänzerinnen ausführlich erzählen lässt, allen voran eine Tänzerin namens Rekha, und indem sie Interviewpassagen aus Gesprächen mit ihr in einem Cross-Cutting-Verfahren Interviewausschnitten mit der Ehefrau eines Clubbesuchers gegenüberstellt.

Die Gespräche mit Rekha fanden abseits der Tanzfläche und des Garderobenraums statt, auf einer schmalen Treppe an der Außenwand des Clubs. Rekha sitzt entspannt da, neben ihr steht ein Glas Bier, hin und wieder raucht sie eine Zigarette. Sie trägt in diesen Momenten keine Showkleidung, sondern einen klassischen Sari in gedeckten Tönen und einen ordentlich geflochtenen Zopf. Auf der Bühne trägt sie ihr Haar dagegen meist offen. Sie erklärt, unter den Cabarettänzerinnen gäbe es gute und schlechte, sie selbst gehöre zu den schlechten, sie sei sogar die Verruchteste von allen. Hier wird klar, dass sie von moralischen Kategorien spricht. Am Tag sei sie eine keusche Frau, sie schaue keinem Mann in die Augen, sagt sie und unterstreicht ihre Worte, indem sie ihren Sari um den Kopf wickelt und das Gesicht verspielt-schüchtern verdeckt. Doch im Club, da sei niemand schlimmer als sie. Dann folgen Ausschnitte, die sie während ihrer Show zeigen: In einem knappen, goldenen Bikini räkelt sie sich auf den Schößen verschiedener Männer, die am Rand der Tanzfläche sitzen. In ihrem Elternhaus auf dem Land, fährt sie fort, wüsste niemand von ihrem Leben als Tänzerin. Dann erzählt sie, dass sie im Alter von acht Jahren an ihren Cousin verheiratet wurde. Mit vierzehn Jahren bekam sie ein Baby und ihr Ehemann begann, sie schlecht zu behandeln. Er habe sie immer wieder an andere Männer verkauft. Da habe sie ihn verlassen. Um ihren eigenen Lebensunterhalt zu verdienen und um allen zu zeigen, dass sie alleine klar komme, habe sie mit dem Tanzen in dem Stripteaseclub begonnen.

---

401 Thoraval, S. 31.
402 Thoraval, S. 31.
403 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 144.

Rekhas Erzählungen und ihrem gesamten Habitus ist zu entnehmen, dass die Rollenaufteilung in zwei verschiedene Frauentypen nicht nur in ihrer äußeren Realität vorherrscht, sondern auch als innerer Konflikt, als Zwiespalt in ihr selbst existiert. Im Gesamten dominiert bei ihr jedoch der Eindruck eines gewissen Stolzes und eines Selbstbewusstseins. Sie resultieren offenbar aus der Erfahrung, sich aus repressiven, peinigenden Verhältnissen befreit zu haben und nun auf eigenen Beinen stehen zu können. Später, als sie sich einmal mit ihrem Chef unterhält, erklärt sie, dass sie in wenigen Monaten heiraten werde. Doch sie sei nicht verrückt, sie würde ihr selbstverdientes Geld nie wieder hergeben. Nur an ihren Sohn, der weit entfernt lebt, würde sie regelmäßig etwas zahlen. Auch spricht sie davon, dass ihr als Cabarettänzerin häufig nicht genügend Respekt entgegengebracht würde. Diesen Ärger äußern auch die anderen Tänzerinnen immer wieder. Sie alle wirken auffallend selbstsicher, abgeklärt, gelassen, oft auch sehr fröhlich und zufrieden mit sich selbst, insbesondere mit ihrem Körper. Dies wird in den Momenten deutlich, in denen sie tanzen, aber auch schon in der Eingangssequenz, in denen Nair sie als Protagonistinnen einführt. In langen Einstellungen zeigt sie sie hier während ihrer Vorbereitungen auf die Show, beim Ankleiden und Schminken. Eine von ihnen bringt ihre stolze und selbstbewusste Haltung auf den Punkt, als sie sagt, sie sehe keinen Grund, sich zu schämen; die Männer, die sie sehen wollten, würden sich schließlich auch nicht schämen.

Die Figur der Ehefrau etabliert Nair, indem sie sie zunächst bei ihrer Hausarbeit filmen ließ. Sie zeigt sie beim Putzen und Kochen, während ihr Mann im Hintergrund mit gleich zwei Telefonen an den Ohren und einem Stift in der Hand offenbar wichtige Geschäfte erledigt. Schließlich zeigt sie sie beim Essen im Kreis ihrer Großfamilie, das heißt gemeinsam mit ihrem Mann, ihren Schwiegereltern, ihren Schwägerinnen und Schwager sowie einer Reihe von Kindern. Aus dem Off spricht die Frau dazu, dass sie die ganze Familie bedienen und für sie alle sorgen müsse. Doch sie fühle sich gut dabei, denn sie würde allen etwas Gutes tun und sie würde auch dafür gelobt. Im Anschluss kommt ihr Schwiegervater zu Wort, der dies bestätigt. In der indischen Gesellschaft sei eine unverheiratete Frau wert- und nutzlos, erklärt er. Eine gute Frau sei eine, die sich um ihren Ehemann kümmert und brav sei. Nun spricht wieder seine Schwiegertochter, die *gute* Ehefrau, diesmal aus dem On. Sie hockt am Rand eines Betts, möglicherweise ihres Ehebetts. Sorgsam arrangierte Kissen umgeben sie, vor ihr liegt ein aufgeschlagenes Familienalbum, so als wäre sie gerade dabei gewesen, der Regisseurin Bilder von ihren Lieben zu zeigen. Sie vergesse oft sich selbst, bei all den Verpflichtungen anderen gegenüber. Ihre Bedürfnisse und Wünsche halte sie in ihrem Herzen verschlossen. An diese Szene ist in einem harten Schnitt ein Interviewausschnitt mit Rekha montiert, die wieder auf ihrem Platz

auf den Treppenstufen sitzt. Sie träume manchmal davon, mit Mann und Kindern zu leben, erzählt sie. Aber eine Ehefrau würde sich sicher wie in einem Gefängnis fühlen und davon träumen, frei zu sein und in die Welt hinaus zu gehen. Ein weiterer Umschnitt führt zurück zu der Ehefrau in ihrem Schlafzimmer. Ja, sie habe Träume, gesteht sie ein und es wirkt so, als reagiere sie damit unmittelbar auf Rekhas Worte. Doch sie kenne die Welt nicht, deshalb habe sie keine großen Träume. Alles, was sie kennen würde, sei ihr Leben zuhause. Nun kommt wieder Rekha an die Reihe. Sie erzählt einen Witz, der davon handelt, dass drei Frauen nach ihrem Tod in den Himmel eintreten. Zwei von ihnen seien verheiratet und ihren Ehemännern treu gewesen. Ihnen würde Gott das silberne und das goldene Eingangstor zuweisen. Die dritte Frau sei eine Cabarettänzerin. Sie habe ihr Leben lang allen Männern Freude bereitet, spricht sie zu Gott. Du sollst den Schlüssel zu meinem Zimmer haben! ruft Gott aus. Was hätten die reinen Frauen von ihrer Reinheit, resümiert Rekha lachend, nur lausige goldene und silberne Türen. Sie aber, nur sie, habe den Schlüssel zu Gott selbst!

Die Form der Montage, die zwischen Rekha und der Ehefrau hin- und her schneidet, lässt den Eindruck eines Dialogs zwischen den beiden Frauen entstehen; es wirkt, als führten sie nicht nur ein Gespräch mit der Filmemacherin, sondern auch miteinander. Dieses Gespräch dreht sich über ihren Platz in der indischen Gesellschaft und darüber, für wen sich das Leben, das er führt, am Ende auszahlt. Beide Frauen betonen, sie würden von ihrem jeweiligen Lebensstil profitieren. Die Ehefrau ist sich ihrer Ehrbarkeit und der Anerkennung des Familienoberhaupts sicher. Rekha stellt ihre Freiheit heraus und interessanterweise ihre Nähe zu Gott. Auch wenn sie diese Vorstellung in einen Witz verpackt, so zeigt sich an dieser Stelle dennoch, dass sie sich in eine Position hinein fantasiert, die eigentlich den sogenannten reinen Frauen vorbehalten ist. Bemerkenswert ist auch, wie Nair ihre Interviewpartnerinnen darstellt. Die Ehefrau erscheint wortwörtlich vorbildlich. In einem harmonischen Heim präsentiert sie ihre Familie und ihren Platz darin, als brave Hausfrau, Mutter, Ehefrau und Schwiegertochter. Rekha dagegen sitzt draußen auf den Stufen. Tatsächlich ist sie aus der Gesellschaft, auch aus ihrer eigenen Familie ausgeschlossen. Sie hat jedoch einen erweiterten Handlungsspielraum; obwohl sie sitzt, gibt ihre Platzierung auf der Treppe den Eindruck einer größeren Dynamik und Flexibilität wider. Es scheint, als könne sie jederzeit aufstehen und den Ort verlassen, so wie sie es zum Ende des Films tatsächlich tun wird.

Im Anschluss an dieses Cross-Cutting folgt Nair einer anderen Protagonistin, Rosy, die mit dem Zug in ein Dorf in der Nähe von Hyderabad fährt. Sie besucht ihre Familie, denn ihre Schwester wird heiraten und Rosy will ihr ein Geldgeschenk machen. Doch zur Hochzeit selbst wird sie nicht bleiben können, erzählt sie Nair während der Zugfahrt. Der Grund wird schnell deutlich, als sie

das Haus der Familien erreicht. Als Cabarettänzerin gilt Rosy auch innerhalb ihrer Familie als unreine, verdorbene Frau und so ist es ihr sogar verboten, das Haus zu betreten. Als sie ihre Mutter an der Eingangstür begrüßen will und zaghaft ihre Hand nimmt, versteinert sich deren Gesichtsausdruck und sie blickt stumm ins Leere, an Rosy vorbei. Ihre Hände hängen schlaff herunter, nicht im Mindesten reagiert sie auf ihre Tochter. Später erzählt sie Nair, sie habe mit allem abgeschlossen, Rosy existiere nicht mehr in ihrem Leben. Rosy, die den gesamten Besuch außerhalb des Hauses verweilt, ist die Verletzung anzusehen. Es gäbe kein Zurück mehr für sie, erklärt sie resigniert. Obwohl sie auch davon spricht, dass sie schon seit ihrer Kindheit für sich selbst sorgen könne, dass sie jeden Tag hart arbeite, auf keine Hilfe angewiesen sei und anders als viele Andere keine Angst vor den Urteilen der Gesellschaft hätte, sagt sie auch, dass sie nicht glücklich sei. Ihr Herz sei versteinert und ihr bleibe nichts anderes übrig, als ihre Familie zu vergessen.

So gerät Nairs Erforschung der gesellschaftlichen Trennlinie zwischen den sogenannten guten und schlechten Frauen auch zu einer Erforschung der Bedeutung der Familie. Diese Thematik spielte bereits in *So far from India* eine Rolle und wird auch in all ihren folgenden Filmen, hauptsächlich in ihren Spielfilmen, zentral bleiben. Häufig, so auch in *India Cabaret*, erscheint die Familie dabei als Gegenpol zur Freiheit eines Einzelnen. Die Ehefrau, die voll im Kreis ihrer großen Familie integriert ist, wirkt wie eine Gefangene und auch wie eine Gehörnte: Sie warte jede Nacht stundenlang auf ihren Mann, erzählt sie einmal, denn er verbringe seine Zeit am liebsten im Cabaret. Rekha hat ihrer Familie den Rücken gekehrt. Auch wenn sie plant, erneut zu heiraten, macht sie deutlich, dass sie sich nicht gänzlich anpassen wird. Rosy hat das schwere Los, von ihrer Familie verachtet zu werden. Ihr Schmerz, ausgeschlossen und verstoßen zu werden, und ihre Sehnsucht, wieder dazuzugehören, werden unmittelbar spürbar und scheinen stellvertretend für viele Frauen zu gelten. Nair unterschlägt nicht den Preis, den die Frauen für ihre Freiheit zahlen. Besonders die Szenen, die an Diwali, dem Lichterfest, gedreht wurden, verdeutlichen dies. An diesem Tag, an dem die Familien in der Regel gemeinsam feiern, bleiben die Frauen und der Clubbesitzer unter sich. Sie zünden Feuerwerke, trinken Bier und scheinen vergnügt. Doch ihre Gespräche drehen sich um ihre Kinder, zu denen sie keinen Kontakt haben. Diese Lücke, die in ihrem Leben herrscht, unterstreicht Nair durch einen kurzen Zwischenschnitt auf eine Gruppe anonymer Kinder, die auf einem hell erleuchteten Karussell fahren.

Die Regisseurin macht deutlich, auf wessen Seite sie steht: Ihre Inszenierung der Tänzerinnen, die Art und Weise, wie sie sie filmt und sprechen lässt, zeugt von ihrer Wertschätzung dieser sogenannten unreinen Frauen, von ihrer Zuneigung für sie und auch von einer gewissen Form der Bewunderung. Wenn

die Kamera auf ihre tanzenden Körper gerichtet ist, entsteht ein Moment, wie er sich in Nairs späteren Filmen noch vielfach wiederholen wird. Es ist ein Blick, der zwischen Voyeurismus, wie es von manchen Kritikerinnen beanstandet wurde, und Bewunderung changiert. In diesem Film, so wie in vielen ihrer weiteren Filme, ist es vor allem ein Blick für die Stärke und Schönheit der Frauen. Ganz offensichtlich liegt in Nairs Perspektive auf sie ihr Respekt für deren Lebensweise und Entscheidungen, auf diese Art zu leben. So lässt Nair in diesem Film das Leben der Stripteasetänzerinnen als mutige Leistung erscheinen, die darin besteht, sich gegen eine strenge, starre Gesellschaft zu stellen und den Kampf gegen die Unterdrückung aufzunehmen.

4.3.4 Die Frauen im Fokus

Wenn Mira Nair die Frauen auf der Tanzfläche zeigt, präsentiert sie sie in der Rolle, in der sie auch von den männlichen Clubbesuchern wahrgenommen werden. Indem sie das schummrige Licht und die Musik, zu der sich die Tänzerinnen bewegen, mit aufzeichnet, gibt Nair die Stimmung wieder und leitet sie in gewisser Weise ungefiltert an die Zuschauerinnen und Zuschauer weiter. Sie zeigt damit, dass sie die gesamte Inszenierung akzeptiert. Eben dafür wurde sie heftig kritisiert. Die Autorin und Professorin für Kunstgeschichte Liz Kotz weist zudem darauf hin, dass ein Unterschied zwischen der unmittelbaren Beobachtung von Stripteasetänzerinnen und ihrer Dokumentation in einem Film bestehe. Da im Film der direkte Kontakt zwischen dem Publikum vor der Leinwand und der Tänzerin entfalle, minimiere sich hier ihre Macht; ihr Ausgeliefertsein sei in der filmischen Darstellung ungleich größer.[404] Der Kritik ist zum einen zu entgegnen, dass Nairs ungefilterter Wiedergabe des Stripteases ein wesentliches Prinzip des Cinéma Vérité, als auch des Direct Cinema zugrunde liegt, nämlich die Annahme der Mündigkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer, ihrer Fähigkeit, sich selbst ein Urteil zu bilden. Zum anderen kann in eben dieser Präsentation der Frauen in ihrer Rolle als Stripteasetänzerinnen auch ein anerkennender, nämlich umfassender Blick der Filmemacherin gesehen werden. So betont auch Gwendolyn Audrey Foster, dass Nair die individuelle Perspektive ihrer Protagonistinnen ins Zentrum rücke. Sie gebe den Frauen die Möglichkeit, sich als ganze Wesen zu zeigen, indem sie sie selbst spreche ließe und auf eine Erzählerstimme verzichte. Damit verhindere sie, dass ihnen ein vorgefertigtes Wissen übergestülpt werde. Gerade auch der Ausdruck ihrer Körperlichkeit sei es, der die Frauen in ihrer Selbstdarstellung stärke:

---

404 Vgl. Kotz, S. 50.

> Nair brings forth the active subjectivities of women as speaking subalterns in *India Cabaret* by foregrounding identity in first-person-address, in the "naming" of her subjects (and underscoring names with intertitles – Lovina, Rekha, Rosi, Vassanti) and the manner in which she avoids the disembodied knowledge of the standard documentary voice-over. In *India Cabaret*, the dancers speak directly to the audience; telling their own stories, witnessing failures and joys and their very corporeality.[405]

Ganz besonders Rekha hebt Foster einige Zeilen später als konkretes Beispiel hervor: Sie verweigere die Unsichtbarkeit und sie verweigere, sich zum Gegenstand einer ethnografischen Betrachtung machen zu lassen. Nair ermögliche ihr, sich selbstbestimmt vor der Kamera zu präsentieren. Dies geschehe sowohl durch ihre Körpersprache als auch durch die Äußerung ihrer Fantasie. Aus dieser vorurteilsfreien Annäherung an die Protagonistin ziehe Nair schließlich mehr Erkenntnis, als wenn sie sich ihr durch die besagte ethnografische Brille oder rein politisch motiviert genähert hätte.[406] So bescheinigt Foster der Regisseurin schließlich eine gelungene feministische Perspektive und eine durchweg respektvolle Haltung den Tänzerinnen gegenüber:

> Nair achives an act of genuine performative feminism in this film, and she does so from a space of self-knowledge and class-perspective. Operating from an educated, more "safe" middle-class position, she never patronizes her subjects (…).[407]

Auch Liz Kotz, die zwar Interviews als Mittel, Protagonistinnen und Protagonisten für sich selbst sprechen zu lassen, grundsätzlich in Frage stellt,[408] würdigt letztlich die gesamte filmische Herangehensweise Mira Nairs an ihr Sujet als eine neue Form weiblichen Filmemachens. Es gelinge der Regisseurin, trotz ihres genauen Wissens um die problematischen Strukturen eben keinen Problemfilm zu machen. Auch würde sie gar nicht erst versuchen, ihre Dokumentation an die Vorstellungen des Publikums anzupassen, das heißt, dass Opferdasein der Frauen zu betonen:

> Nair's choices of interview style and subjects, and her decision to follow a limited number of women over a longer period of time, allow different, more gender-specific problematics to emerge. (…) Nair (…) avoids a hyper-dramatized language of victimization and of scenarios in which the roles are quite predetermindes, including the prescribed *political correct* stance of the filmmaker vis-à-vis the subject matter. (…) Nair seeks to avoid a stance that represents third world women as victim figures, despite her clear acknowledgement of the structures (…) that powerfully constrain such women. India Cabaret refuses to organize itself as a *problem film*, implicitly adopting discourses that would *explain* these women's lives for the *respectable*

405 Foster (1997), S. 113.
406 Vgl. Foster (1997), S. 114.
407 Foster (1997), S. 114.
408 Vgl. Kotz, S. 56 f.

Indian or Western audience; as such, it attemps to open up a very different space for women's filmmaking.[409]

Den Erkenntnissen und Schlüssen von Foster und Kotz ist hinzuzufügen, dass in diesem Film bereits ein spezielles filmisches Interesse der Regisseurin durchleuchtet, das noch viele weitere Male in ihren Filmen zum Vorschein kommen wird. Immer wieder wird Nair eine Faszination für tanzende Körper offenbaren, für die Augenblicke, in denen Menschen ganz in ihren Bewegungen aufgehen. Rekha, Rosy und die anderen Frauen tanzen für die Männer, doch es gibt auch Momente, in denen sie nur auf sich bezogen, in sich selbst versunken wirken. In Nairs Filmen sind diese Augenblicke, die oft Diskoszenen sind, Momente der Egalität und Momente, in denen die Protagonistinnen Autonomie über ihr Leben erlangen. Es findet eine Loslösung von Regelsystemen statt; plötzlich sind es die tanzenden Frauen, die die Szenerie dominieren. Es scheint paradox, dass gerade in *India Cabaret*, wo die Tänzerinnen ohne Zweifel als Opfer ihrer Verhältnisse und in ihrer Degradierung zu Sexobjekten gesehen werden können, Stripteasetanz ein Moment der Emanzipation sein soll. Die genaue Beobachtung der Frauen und der gesamte Blick, mit dem sich die Regisseurin ihnen in diesem Film widmet, lassen diesen Schluss dennoch zu. Tatsächlich sind die Tänzerinnen voll in ihrem Fokus, ihnen gehört der ganze Raum. Wie von Foster beschrieben, ist es die Kombination der verschiedenen filmischen Elemente, durch die Nair ihnen die Möglichkeit gibt, sich zu zeigen und sich selbst so zu präsentieren, wie sie es möchten. Zwar lässt Nair vereinzelt auch männliche Protagonisten zu Wort kommen und beleuchtet deren Perspektive. Doch sie bleiben im Grunde Randfiguren, konturenlose, austauschbare Wesen, deren Gesichter sich der Zuschauerin oder dem Zuschauer nicht einprägen werden. Die Frauen dagegen erstrahlen in einer auffallend starken Präsenz.

4.3.5 Survivors

Es fällt auf, dass Nair in diesem Film die Nüchternheit, die den Stil von *So far from India* und insbesondere von *Jama Masijd Street Journal* prägte, ein Stück weit aufgegeben hat. Dass *India Cabaret* in höherem Maß Lebendigkeit versprüht, hat unmittelbar mit der Not zu tun, in der sich die Protagonistinnen dieses Films befinden. Auch dies erscheint zunächst paradox. Die Frauen, die Mira Nair in *India Cabaret* portraitiert, haben einen ausgesprochen großen Kampfgeist und einen ausgeprägten Lebenswillen. Dass sie am Leben festhalten, wird in beinahe allen Einstellungen deutlich. So fügen sie sich nicht in eine Unterlegenheit,

409 Kotz, S. 59 f.

sondern wirken wie bereits erwähnt stark, lebensfroh und gewillt, ihr Leben zu meistern. Diese Lebendigkeit in Bildern festzuhalten, gelingt Nair nicht nur in *India Cabaret*, sondern auch in vielen ihrer folgenden Filme. In *India Cabaret* gibt es eine Szene, die geradezu paradigmatisch für diese besondere Perspektive der Regisseurin ist und die wie eine direkte Verbindung zu ihrem folgenden Film, *Salaam Bombay!*, wirkt. Diese Szene zeigt die Tänzerinnen an einem Nachmittag in ihrem Apartment. Müde hocken sie auf dem Boden und an die Zimmerwand gelehnt, als zwei Jungen kommen, um ihnen Tee zu bringen. Es sind offensichtlich Straßenkinder, die sich damit ihren spärlichen Lebensunterhalt verdienen. Die Frauen scheinen ein vertrautes, freundschaftliches Verhältnis zu ihnen zu haben. Zunächst spielen die Kinder mit einem Kreisel. Dann fordern die Frauen sie auf, für sie zu tanzen. Aus einem Radio ertönt ein aktueller Hindi-Popsong, *I'm a Diskodancer*, lautet der Titel. Die Jungen lassen sich nicht lange bitten. Ausgelassen tanzen sie in der Mitte des Raums und singen dabei den Refrain. Hier könnte man feststellen, dass die Frauen mit ihrer Aufforderung die Demütigung, die ihnen tagtäglich selbst passiert, direkt an die Kinder weitergeben, dass sie sich ihrer bemächtigen und sie dazu benutzen, einen Rollentausch zu erleben. Mira Nair scheint in dieser Szene jedoch vor allem die Unabhängigkeit dieser aus der Gesellschaft ausgestoßenen Frauen und Kinder zu sehen, einen Moment des Friedens und der Lebensfreude, die trotz allem für sie bestehen kann. So beschreibt sie es auch auf dem Bonusmaterial der DVD des Films. Es wurde bereits deutlich, dass Tanz für die Frauen in *India Cabaret* eben nicht als etwas Demütigendes erlebt wird, sondern als Reichtum, als hohes Gut, als Ausdruck ihrer Selbstständigkeit und ihrer Kraft, als Mittel im Kampf gegen demütigende Herrschaftsverhältnisse und als Ausdruck ihrer Vitalität. Hier wird noch einmal klar, was Nair in dem Eingangs zitierten Interviewausschnitt meinte, als sie davon spricht, sie habe einen Film über *Survivors*, über Überlebende machen wollen.

Eindrücklich ist in dieser Hinsicht auch die Schlussszene des Films. Rekha verabschiedet sich am Ende von ihrem Chef, weil sie zu ihrem neuen Ehemann ziehen und das Tanzen aufgeben will. Lächelnd zählt sie ihren letzten Lohn. Dann steigt sie in ein Taxi, das in der Nacht verschwindet. Es gibt eine Abblende und es scheint, als sei der Film damit zu Ende. Doch auf den Moment der Dunkelheit folgt eine neue Szene, die an einem gänzlich anderen Ort stattfindet. Rekha ist nun am Strand, es ist ein neuer Tag und es herrscht heller Sonnenschein. Während der Abspann läuft, sieht man sie langsam und in tänzelnden Bewegungen in das Wasser schreiten. Über diese Bilder spielt Nair Musik, was untypisch für den Stil des Cinéma Vérité ist und näher am Direct Cinema liegt, so wie es Pennebaker verstand. Sie entstammt der Lifeband, die in den Szenen zuvor im Cabaret gespielt hat. Ihr leichter, beschwingter Sound verstärkt die

positive und entspannte Stimmung dieser Szene. Eine zweite Tänzerin kommt hinzu. Die Kamera begibt sich mit ihnen ins flache Wasser, wo sie voller Freunde, lachend und jauchzend eintauchen. Dann kehren die beiden Frauen zurück in Richtung Strand, legen sich in die sanfte Brandung und schauen aufs Meer hinaus. Dieses Schlussbild ist bezeichnend für den gesamten Tenor des Films. Anders, als man es etwa in einem klassischen Hindi-Film erwarten würde, zeigt Nair ihre Hauptprotagonistin Rekha am Ende nicht in den Armen ihres neuen Ehemanns, der damit zum Retter stilisiert würde. Ein solches Ende hätte auch darauf hingedeutet, dass Rekha wieder auf den „rechten Pfad" geführt worden sei, dass sie endlich wieder Eingang in das bürgerliche, ehrbare Leben gefunden hätte. Stattdessen zeigt Nair die Tänzerinnen weiterhin unter sich, wie sie sich voller Vergnügen in die Fluten des Ozeans werfen. Hier werden zwei Frauen gezeigt, die ihr Leben, offensichtlich auch ihren Körper beziehungsweise ihr Körpergefühl genießen. Dieser Genuss besteht unabhängig von einer gesellschaftlichen Ordnung. So erscheinen sie hier nicht als unterdrückte, sondern als freie Frauen. Unterstützt wird dieser Eindruck eines Strebens nach Freiheit durch ihre Hinwendung zum offenen Meer, zu der Weite vor ihnen, die auch als Hinweis auf einen möglichen Neubeginn gewertet werden könnte. Im Hinblick auf Nairs Lebens- und Filmgeschichte lässt sich die Konfrontation mit dem offenen Meer als Hinweis verstehen: Sie selbst, ebenso wie viele ihrer Filmfiguren, überqueren den Ozean, um auf der anderen Seite ein neues Leben beginnen zu können.

Die Tänzerinnen werden zum Ende des Films keiner Korrektur oder Bestrafung unterzogen, die sie gesellschaftlich wieder eingliedern und die moralische Ordnung bewahren würde. Stattdessen erinnert das Bild der beiden Frauen im Meer an ein mythisches Vorbild. In der hinduistischen Mythologie ist es die Göttin Lakshmi, die auf die Welt gekommen ist, indem sie dem Milchmeer entstieg.[410] So trägt sie den Beinamen *Die aus dem Ozean geborene*. Hier gibt es auch eine Parallele zur griechischen Göttin Aphrodite, die ebenfalls die *Schaumgeborene* genannt wird, weil sie dem Mythos nach aus dem Meerschaum geboren wurde.[411] Lakshmi gilt gemeinhin als Göttin der Schönheit, des Glücks und des Reichtums. [412] So betont Nair zum Schluss des Films nicht nur, dass den so genannten unreinen Frauen keine Betrafung gebührt und dass sie ein Recht auf Lebensfreude und Genuss haben. Sie hüllt sie darüber hinaus in eine Art Inszenierung des Göttlichen und betont ihre Chance auf einen Neubeginn, beinahe auf

410 Vgl. Keilhauer, S. 106 f
411 Vgl. Lücke, S. 13
412 Keilhauer, S. 106

eine neue Geburt.[413] So hat Nair nicht primär die Not im Blick, sondern betont den Aspekt des Überlebens. Diese Perspektive wird auch ihren folgenden Film, *Salaam Bombay!*, maßgeblich prägen.

413 Diese Szene spiegelt im Grunde einen weiteren Hindu-Mythos wieder, nämlich den Mythos der Maya. Demnach widerfährt denjenigen, die in ein Gewässer eintauchen, eine Verwandlung – sie werden zu einem neuen Wesen. Dieser Mythos wird in dem Kapitel zu dem Film *Kama Sutra* noch ausführlich beschrieben und reflektiert.

5 Spielfilme

5.1 *Salaam Bombay!* (1988)

5.1.1 Zum Inhalt des Films

Salaam Bombay! erzählt die Geschichte von Krishna (Shafiq Syed), einem Jungen, der auf den Straßen von Mumbai lebt. Zunächst beginnt der Film jedoch mit einer kurzen Episode, die Krishna bei seiner Arbeit im Zirkus in der Provinz zeigt. Während er von dem Zirkusdirektor in ein nahegelegenes Dorf geschickt wird, um Tabak zu besorgen, reist die Zirkusmannschaft ohne ihn weiter. Er wird einfach vergessen. Später im Film wird man aus Krishnas Erzählungen erfahren, wie er überhaupt beim Zirkus gelandet ist: Zu Unrecht eines Diebstahls an seinem Bruder beschuldigt, schickte ihn die Mutter von Zuhause fort und erlaubte ihm erst zurückzukehren, wenn er das fehlende Geld wieder aufgetrieben hat. In einer weiten, leeren Landschaft allein gelassen, macht sich Krishna auf den Weg zu dem nächstgelegenen Bahnhof. Er kauft sich eine Fahrkarte, durch Zufall wird sein Zielort Mumbai. Dort findet er schnell Anschluss an eine Gruppe von Straßenkindern. Vor allem freundet er sich mit Chillum (Raghuvir Yadav) an. Sein Name ist Programm: Er handelt mit Drogen und ist ihnen selbst verfallen. Krishna versucht dem in Not geratenen Freund zu helfen, doch Chillums Verderben durch die Drogen ist nicht aufzuhalten. Er stirbt. Krishna arbeitet als Teejunge, um sich das Nötigste für sein Überleben zu sichern. So erhält er den Namen Chaipau, was von Chai guy kommt, also Teejunge heißt und Krishna damit nach seiner Funktion benennt. Als Teejunge beliefert er unter anderem ein Bordell mit dem Getränk. Eines Tages wird er Zeuge, wie ein aus Nepal verschlepptes Mädchen (Chanda Sharma) dort einquartiert wird. Sie ist wunderschön und erst sechzehn Jahre alt, weswegen ihr nun der Name Solasaal, sechzehn auf Hindi, gegeben wird. In dieser Umgebung machen ihre Schönheit und ihre Unschuld ihren einzigen Wert aus, denn die Bordellchefin wird sie aufgrund ihrer Jungfräulichkeit zu einem hohen Preis weiterverkaufen können. Dass Solasaal kein Hindi spricht, vergrößert ihre Hilflosigkeit. In Krishna findet sie ihren einzig wahren Freund. Er ist verliebt in sie und will ihr zur Flucht zu verhelfen, indem er ihr Zim-mer anzündet. Die Flucht misslingt, Solasaal muss

L. M. Gadatsch, *Zwischen Hollywood und Bollywood,*
DOI 10.1007/978-3-658-09663-2_5,

bleiben. Später wird sie von Baba (Nana Patekar) umgarnt, einem brutalen Zuhälter des Bordells, der sie als sein Prestigeobjekt ausstaffiert. Baba lebt ebenfalls in dem Bordell, zusammen mit seiner Ehefrau Rekha (Anita Kanwar), einer Prostituierten, und ihrer gemeinsamen Tochter Manju (Hansa Vithal). In ihnen findet Krishna eine Art Ersatzfamilie. Während Rekha ihm von Zeit zu Zeit mütterliche Zuwendung zuteil werden lässt, etwa Tänze mit ihm einübt oder ihn abtrocknet, wenn er völlig durchnässt aus dem Regen kommt, wird das kleine Mädchen, das heimlich in Krishna verliebt ist, zu seiner Gefährtin. Er zieht mit ihr auf den Straßen Mumbais umher, sie säubern Hühnerställe und kellnern auf einer Hochzeit. Wie ein älterer Bruder nimmt sich Krishna ihrer an, halb belästigt von ihrer Bewunderung und Anhänglichkeit, halb liebevoll eine Verantwortung wahrnehmend. Er lässt sie auch nicht alleine, als sie eines Nachts nach ihrer Arbeit auf einer Hochzeit vor der Polizei fliehen müssen. Während die anderen Kinder davon laufen können, bleibt Krishna bei der kleinen, langsameren Manju. Sie werden von der Polizei aufgegriffen und in verschiedene Kinderheime gebracht. Krishna fühlt sich wie in einem Gefängnis. Auch Manju ist unglücklich, sie spricht nicht mehr. Ihre Eltern besuchen sie, dürfen sie aber nicht mehr mit nach Hause nehmen. Rekha wird aufgrund ihres Berufs als Prostituierte die Befähigung abgesprochen, Manju großzuziehen. Die Erziehungsberaterin legt ihr nahe, sie zur Adoption freizu-geben. In ihrer Verzweiflung über den Verlust der Tochter entschließt sich Rekha, ihren gewalttätigen Ehemann Baba, das Bordell und die Stadt zu verlassen und an einem anderen Ort von Vorne zu beginnen. Währenddessen gelingt es Krishna, aus dem Heim zu fliehen. Seine erste Anlaufstelle ist Rekha. Er trifft sie in dem Moment an, in dem sie mit ihrem gepackten Koffer das Haus zu verlassen versucht, jedoch von Baba daran gehindert wird. Er will seine Frau nicht gehen lassen und sie streiten sich heftig. Krishna möchte Rekha zu Hilfe kommen. Im Affekt greift er zu einem Messer und sticht zu: Er tötet Baba. Von ihrem Unterdrücker befreit, ergreift Rekha gemeinsam mit Krishna die Flucht. Auf den Straßen toben die Massen, es wird Ganesch Chaturhi, das große Fest zu Ehren des Elefantengottes Ganesha gefeiert. In der Menschenmenge werden Krishna und Rekha auseinandergerissen und verlieren sich schließlich endgültig. Krishna endet wieder allein. In einer Nebenstraße kommt er zur Ruhe. Alles was ihm geblieben ist, ist ein Spielzeugkreisel. Es ist das einzige Hab und Gut seiner Kindheit, einer vergangenen und verlorenen Zeit. Plötzlich bricht seine ganze Verzweiflung aus ihm heraus und er beginnt bitterlich zu weinen. Dann erstarrt sein Gesichtsausdruck und er blickt stumm und unbestimmt in die Leere. Das Ende ist offen und damit kehrt der Film zum Anfang zurück.

5.1.2 Ein semi-dokumentarischer Film

Als semi-dokumentarischer Film markiert *Salaam Bombay!* den Übergang Nairs von der reinen Dokumentarfilmerin zur Spielfilmregisseurin. Gleichzeitig kennzeichnet er ihre zunehmende Abgrenzung von den Dogmen des Cinéma Vérité und des Direct Cinema. Sie habe nicht länger passiv bleiben wollen, äußerte sich Nair dazu selbst in verschiedenen Interviews, zum Beispiel mit der Filmkritikerin Bonnie Greer:

> I (…) got tired after seven years of waiting for things to happen. I wanted an audience. [414]

In einem Gespräch mit den Autorinnen Janis Cole und Holly Dale bekräftige sie dies ebenfalls:

> (…) I began to feel very impatient about waiting for things to happen. I wanted to control things more. I wanted to control the gestures, the nuances, and the light. I wanted to tell one's own
> story, but still very much from the point of view of capturing reality.[415]

Neben dem Willen, einen filmischen Stoff gestalten zu können, spielte also auch der Wunsch nach einem größeren Publikum eine Rolle. Dies durch Dokumentarfilme zu erreichen, war zum damaligen Zeitpunkt kaum möglich.[416] Ihre vielfältige Rolle als Autorenfilmerin behielt Nair auch bei *Salaam Bombay!* bei. Gemeinsam mit ihrem Ehemann Mitch Epstein fungierte sie über ihre neu gegründete Produktionsfirma Mirabai Films als Produzentin, mitausführende Produzentin war Cherie Rodgers. Die an den britischen Fernsehsender angeschlossene Filmproduktionsfirma Channel 4 übernahm die Hälfte der Finanzierung, der Rest wurde durch die indische Filmförderungsgesellschaft National Films Development Corporation (NFDC)[417] abgedeckt[418] sowie durch die französische Produktionsfirma Cadrage.[419] Zwar war das Budget des Films mit weniger als einer Millionen Dollar extrem knapp bemessen.[420] Dennoch beschreibt Mira Nair die Beschaffung der Gelder als äußerst schwierig und nervenaufreibend; es dauerte in die Zeit des Drehs hinein, bis die Finanzierung voll-

---

414 Nair im Interview mit Greer.
415 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 146.
416 Vgl. Nair im Interview mit Greer.
417 Die fundamentale Bedeutung besonders dieser Unterstützung für die Umsetzung des Filmprojekts betont Nair im Interview mit Anbarasan und Otchet.
418 Es handelt sich um eine Gesellschaft, die vornehmlich Filme des sogenannten parallel cinema machte. Das parallel cinema ist eine Bewegung des alternativen indischen Kinos beziehungsweise Artcinema, das sich vom „populären Kino der Massen" (Kumar (Keval), Uhl S. 149) abheben will. (Vgl. Kumar (Keval), Uhl S. 149).
419 Vgl. Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 148.
420 Vgl. Nair im Interview mit Redding und Brownworth, S. 167.

kommen gesichert war.[421] Die Skepsis der Geldgeber, so vermutete die Regisseurin selbst, mag damit zusammengehangen haben, dass sie darauf bestand, den Film auf Hindi und nicht auf Englisch zu drehen. Nie zuvor hatte ein Film in einer indischen Sprache einen kommerziellen Erfolg in den USA oder in Europa erzielen können.[422]

Mitch Epstein übernahm zusätzlich zum Produzenten die Rolle des Szenenbildners. Das Drehbuch zu dem Film schrieb Nair gemeinsam mit ihrer Freundin Sooni Taraporevala, die in Mumbai geboren und aufgewachsen ist; es war der Beginn einer langen und fruchtbaren Arbeitgemeinschaft der beiden Exilinderinnen. Auch Dinaz Stafford, die Nair hier in ihrer Regiearbeit assistierte, wurde eine langjährige Begleiterin Nairs. Die gebürtige Britin mit indischen Wurzeln wuchs in Mumbai auf und studierte dort Psychologie. So kam ihr am Set von *Salaam Bombay!* zunächst die Aufgabe zu, die Kinderdarstellerinnen und -darsteller psychologisch zu betreuen. Der fließende Übergang zur Regieassistenz führte schließlich zu ihrer beruflichen Neuorientierung.[423] Im Anschluss an diesen Dreh arbeitete sie in verschiedenen Funktionen unter anderem bei einer Reihe von Filmen Mira Nairs mit, das heißt als Regieassistentin bei *Mississippi Masala* und *The Perez Family* sowie als Castingagentin bei diesen beiden Filmen. Bei letzterem Film, ebenso bei *Kama Sutra*, *Vanity Fair* und *The Namesake* war sie Produktionsleiterin.[424] Am Set von *Salaam Bombay!* übernahm diese Rolle die Britin Jane Balfour, die sich mit ihrer eigenen Produktionsgesellschaft auf indische Dokumentarfilme spezialisiert hatte. Verantwortlich für die Bilder war die Kamerafrau Sandi Sissel, eine der ersten drei Frauen, die in die American Society of Cinematographers aufgenommen wurde.[425] Cutter des Films war Barry Alexander Brown, der hier nach *India Cabaret* bereits zum zweiten Mal mit Nair zusammenarbeitete. In dieser Zusammensetzung des Teams zeichnet sich etwas Charakteristisches ab. Es wird deutlich, dass Nair sich einerseits mit Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern umgibt, mit denen sie bereits persönliche und vertraute Beziehungen hat. Daneben fällt auf, dass ihre Teamkollegen einen ähnlichen kulturellen Hintergrund aufweisen; häufig handelt es sich um Exilinderinnen und Exilinder. Auffallend ist auch der hohe Anteil an Frauen auf zentralen Positionen. Eine der wenigen männlichen Mitarbeiter war der britische Theaterleiter und -lehrer Barry John, der stets in Indien gearbeitet hatte.

---

421 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 148.
422 Vgl. Nair im Interview mit Redding und Brownworth, S. 167.
423 Vgl. Sadurni.
424 Im Jahr 2004 drehte sie ihren eigenen Dokumentarfilm, *Still, the Children Are Here* (IND 2004), der von Mira Nair mitproduziert wurde. Der Film portraitiert das Garo-Volk, eine ethnische Minderheit, die im Grenzgebiet zwischen Indien und Bangladesch lebt.
(Vgl. http://icarusfilms.com/new2004/still.html).
425 Vgl. Muir, S. 42.

Er veranstaltete mit den Straßenkindern und zukünftigen Kinderdarstellerinnen und -darstellern dieses Films aufwendige Theaterworkshops. Deren Ernsthaftigkeit lässt sich alleine schon an dem zeitlichen Pensum einer Sechs-Tage-Woche und von achtstündigen Arbeitstagen ablesen.[426]

Die Arbeit mit Straßenkindern war eine eigene Herausforderung des Projekts, die eine ungewöhnlich lange Zeit der Vorbereitung und der konzentrierten Planung benötigte. Gleichzeitig galt es, die Intention zu verfolgen, der offenen Form eines semi-dokumentarischen Films gerecht zu werden. Dazu gehört, dass *Salaam Bombay!* ausschließlich an Originalschauplätzen gedreht wurde. Nicht nur die Straßen, auch das Bordell und das Kinderheim sind reale Kulissen.[427] Bis auf drei erwachsene Schauspieler, die aus dem Hindi-Film bekannte Schauspielerin Anita Kanwar in der Rolle der Rekha, Nana Patekar als Baba und der ebenfalls im Hindi-Kino bekannte Raghuvir Yadav als Chillum, sind alle anderen Darsteller Laienschauspieler, die im Grunde sich selbst spielen. Bei Streifzügen in und um Mumbai sprachen Mira Nair und ihre Regieassistentinnen Nilita Vachani und Dinaz Stafford zahlreiche Kinder an und luden sie zu Castings ein. Rund 130 Kinder kamen bereits am ersten Tag zu dem Büro, das Nair und ihre Teamkollegen in der Nähe des Hauptbahnhofs gemietet hatten.[428] 24 Kinder wurden schließlich ausgewählt und in den Theaterworkshops von John geschult. Über mehrere Wochen hinweg lernten die Kinder Grundübungen des Schauspiels.[429] Da fast alle Analphabeten waren, wurden die Dialoge aus dem Film gemeinsam eingeübt. Die Kinder wurden außerdem dazu animiert, aus ihrem eigenen Leben zu erzählen und zu versuchen, die erlebten Situationen in ihre schauspielerischen Improvisationen einfließen zu lassen. Es sei in ihren Augen das erste Mal gewesen, erklärte Nair im Interview mit der *India Today* im August 1988, dass den Kindern ein wirklich menschliches Interesse entgegengebracht wurde.[430] Der gemeinsame Workshop habe dabei geholfen, ihr Vertrauen zu gewinnen und eine Beziehung zu ihnen aufzubauen, so Nair weiter. Auch über den Film hinaus habe sie sich für die Kinder verantwortlich gefühlt.[431] Ihr Verantwortungsgefühl und ihre Fürsorge habe sich zum Beispiel darin geäußert, dass sie sie mit neuer Kleidung ausstattete, dass sie sie selbstverständlich für ihre Arbeit bezahlte, aber auch indem sie dafür sorgte, dass ein Teil ihrer Gage in fixen Depots für sie angelegt wurde. In ihrer Rolle als Kinderpsychologin habe Stafford mit ihnen das Erlebte aufgearbeitet und nach den Dreharbeiten sei man

426 Vgl. Muir, S. 44.
427 Vgl. Rahman, S. 114.
428 Vgl. Nair im Interview mit Rahman, S. 113.
429 Vgl. Muir, S. 44.
430 Vgl. Nair im Interview mit Rahman, S. 113.
431 Vgl. Nair im Interview mit Rahman, S. 113.

in Kontakt geblieben.[432] Nair gründete außerdem, wie bereits erwähnt, die Salaam Baalak-Stiftung, die über die Dreharbeiten hinaus eine Anlaufstelle für die Straßenkinder von Mumbai sein sollte. Im Oktober 1988, als der Film in Indien anlief, gab es eine Reihe von Extravorführungen, deren Gewinn in die Stiftung floss.[433] Im Laufe der Jahre eröffnete die Stiftung landesweit Anlaufstellen, wo den Kindern neben einem Dach über dem Kopf und regelmäßigen Mahlzeiten verschiedene Workshops angeboten werden. Im Jahr 2002 gab es bereits über achtzig festangestellte Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Ein nachweislich nachhaltiger Teil der Stiftungsarbeit besteht in einem alljährlichen organisierten Theaterfestival in Delhi, bei dem Straßenkinder ihre eigenen Stücke aufführen und einem überwiegend wohlhabenden Publikum ihre eigene Sicht auf die Welt darstellen.[434] [435]

Gemeinsam mit Sooni Taraporevala entwickelte Mira Nair den Plot des Films aus einer Serie von Entwürfen, die aus den von den Kindern erlebten Geschichten stammten.[436] Soziale Realitäten in einem Spielfilm darzustellen, indem man das Erfundene mit dem Vorgefundenen vermischt, ist eine Methode, die im Ursprung auf den italienischen Neorealismus der fünfziger Jahre zurückgeht. Die klare Orientierung Nairs an einem neorealistischen Stil ist auch in ihrem Einsatz filmischer Mitteln erkennbar, die wiederum deutlich an ihre Prägung durch das Cinéma Vérité erinnern. In vielen Einstellungen stützt sie sich auf innere Montage, Plansequenzen und Tiefenschärfe, um die Vielschichtigkeit der spezifischen Lebenswelt zu erfassen und ihre Dynamik spürbar zu machen. Auch durch häufige Totalen und Topshots gelingt es in *Salaam Bombay!*, die vorgefundene Realität in ihrem ganzen Detailreichtum zu erfassen. Hier profitierte die Regisseurin von einer kongenialen Zusammenarbeit mit Sandi Sissel. Die Kamerafrau entstammt wie Nair dem geistigen Umfeld der Dokumentarfilmrichtungen des Cinema Verité und des Direct Cinema. Während sich Nair an Pennebaker orientierte, hatte Sissel zuvor mit dem Dokumentarfilmer Nick Broomfield zusammengearbeitet, der wiederum ein Bekannter und Bewunderer Pennebakers war.[437] Ein Vorteil der Zusammenarbeit mit Sissel bestand zudem darin, dass sie bereits Erfahrungen bei Drehs auf der ganzen Welt gesammelt hatte. Unter anderem hatte sie in Kalkutta einen Film über Mutter Theresa

432 Vgl. Nair im Interview mit Rahman, S. 113.
433 Vgl. Rahman, S. 114.
434 Vgl. Chaudhury, S. 31.
435 Julfuqar Ali (Salim), ein Straßenjunge, der einst durch die Salaam Baalak-Stiftung Hilfe erfuhr, spielte schließlich in dem Oscarnominierten Kurzfilm *Little Terrorist* (Ashvin Kumar, IND, GB 2004) die Hauptrolle. (Vgl. Buse, S. 149).
436 Vgl. Jethanandani, S. 12.
437 Vgl. Muir, S. 42 f.

gedreht.[438] [439] Ähnlich wie Nair befand sie sich zum Zeitpunkt der Entstehung von *Salaam Bombay!* in einer Phase des Übergangs vom Dokumentarfilm zum fiktionalen Fach. So machten gerade die Bedingungen eines semi-dokumentarischen Films auch für Sandi Sissel den besonderen Reiz des Projekts aus.[440] Als außergewöhnliche Herausforderung kann zum Beispiel der Dreh der Schlusssequenz gezählt werden, der inmitten der realen Feierlichkeiten des Ganeshafests auf den Straßen von Mumbai stattfand. Zu den Schwierigkeiten gehörte es, innerhalb der großen, sich bewegender Menschenmasse zu drehen, während außerdem Farbpulver umhergeworfen wurde, das Sissel und ihre Teammitglieder in die Augen traf. Ein weiteres Problem ergab sich, als sie Aufnahmen von der traditionellen Versenkung der Ganeshastatuen im Meer machen wollten. Sie agierten dabei von einem Kran aus, so dass sie für die Festbesucher sichtbar wurden. Plötzlich entbrannte eine Wut unter einigen von ihnen; sie begannen, Sissel und ihr Team mit Steinen zu bewerfen. Die Filmaufnahmen der Statuen, die umgedreht im Wasser schwimmen würden, empfanden sie als eine Diffamierung der göttlichen Würde Ganeshas. So musste die Entscheidung getroffen werden, die Aufnahmen abzubrechen, auf diese Bilder zu verzichten und das Drehbuch umzuschreiben.[441]

Der beobachtende Blick der Dokumentarfilmerinnen erlaubt das Abschweifen in scheinbar nebensächlichen, kleinen Episoden, was die besondere Atmosphäre der Lebenswelt dieses Films greifbar macht. Die Abkehr von einer strikt linearen Erzählstruktur zugunsten einer episodenhaften Aufsplitterung und eines im Tempo gemäßigten Erzählflusses kann ebenso als neorealistisches Stilideal gelten. Auf welche Weise in *Salaam Bombay!* ein Gewinn aus diesen Inszenierungsprinzipien gezogen wird, lässt sich besonders eindrucksvoll an einer bestimmten Szene und ihrer Entstehungsgeschichte verdeutlichen. Diese Szene zeigt das kleine Mädchen Manju in einem versteckten Flurwinkel des Bordells stehen, wo sie Kekse isst. In der Geschichte des Films hat sie die Süßigkeit von Krishna bekommen. Er bat Manju darum, die Kekse als Geschenk an die von ihm verehrte Solasaal zu überbringen. Doch anstatt sich daran zu halten, versteckt sich Manju und isst mit großer Hast alle Kekse auf. In einer Einstellung in großer Tiefenschärfe sehen wir sie im Vordergrund, während sich im Hintergrund eine alltägliche Situation des Bordells abspielt. Man sieht Prostituierte, die sich unterhalten und frisieren. Indem der Fokus auf beiden Handlungselementen liegt, erhält Manjus Handlung zunächst scheinbar eine gewisse Beiläufigkeit.

438 Vgl. Muir, S. 42.
439 Bei *Mother Teresa* (Ann und Jeanette Petrie, USA 1986) arbeitete Sissel gemeinsam mit dem Kameramann Ed Lachman, der später erster Kameramann bei Nairs *Mississippi Masala* war.
440 Vgl. Sissel im Interview mit Muir, S. 55.
441 Vgl. Muir, S. 48 ff.

Tatsächlich stellt sich jedoch ein anderer Effekt ein: Der Blick wird auf sie gelenkt, weil ihre Situation eine spürbare Dringlichkeit bekommt. Dieser Effekt ruft die Szene aus *Jama Masjit Street Journal* in Erinnerung, in der ein kleiner Junge einem Barbier zuschaut. Auch seine Not wirkt in dem Nebenbei, in dem sie aufgezeichnet wird, umso gravierender. Hansa Vithal, die die Rolle der Manju spielte, bekam von Mira Nair für diese Szene die Regieanweisung, nur einen der Kekse aufzuessen.[442] Was geschah war, dass das kleine Mädchen ob dieser Gabe den Rahmen der Filmaufnahme für einen Augenblick vergaß. Hier reagierte also Hansa Vithal, das tatsächliche Straßenkind, instinktiv: In ihrer real existierenden Not hat sie offensichtlich den Reflex ausgebildet, zuzugreifen und alles zu sichern, was sich ihr bietet. So verschlingt sie also alles Gebäck auf einmal. Es ist dieses Zusammenfallen von Realität und Fiktion, in dem das Anrührende der Szene liegt. Es ist die echte Bedürftigkeit dieses Kindes und sein echter Hunger nach Zuwendung, die nicht mehr zu bremsen waren und die in dieser Szene so greifbar werden. Anstatt eine Unterbrechung der Szene einzuleiten, ließ Mira Nair das Leben sich entfalten, wie es sich vorfand.

5.1.3 Autorenkino aus Indien

Mit ihrem ersten Spielfilm orientiert sich Mira Nair klar an ihren großen Vorbildern Satyajit Ray und Ritwik Ghatak. So wie sich diese beiden wichtigen Vertreter des indischen Autorenkinos in ihren Filmen auf inhaltlicher Ebene mit indischen Realitäten auseinandersetzen, sich in der Gestaltung ihrer Filme aber von den ästhetischen Konventionen und der Dramaturgie des populären indischen Kinos abwandten und stattdessen an der Formensprache des frühen europäischen Autorenkinos orientierten, fließen auch in *Salaam Bombay!* europäische und indische Einflüsse zusammen.

Salaam Bombay! ist nicht allein aufgrund seines Sujets und aufgrund der kulturellen Wurzeln der Regisseurin und vieler ihrer Mitarbeiter als indischer Film zu bezeichnen. In seiner dramaturgischen Grundstruktur weist *Salaam Bombay!* zyklische Formen auf, was einer zutiefst indischen Vorstellung entspricht. Der Glaube an Wiedergeburt ist ein prominentes Beispiel dafür, dass in Indien im Gegensatz zu einem westlichen Verständnis Zeit nicht als etwas Lineares verstanden wird. Sich wiederholende Motive machen darauf aufmerksam, dass das Ende von *Salaam Bombay!* an seine Ausgangssituation anknüpft. Zum einen gibt es das Elefantenmotiv, das in der Eingangssequenz des Films auftaucht, als Krishna von dem Zirkusdirektor losgeschickt wird, um die

442 Vgl. Muir, S. 53.

Tabaksorte Ganesha brand paan masala zu besorgen. Der Film endet mit dem Ganeshafest, das zu Ehren des Elefantengottes Ganesha gefeiert wird. Der Kreisel, den Krishna in der letzten Szene in seinen Händen hält, taucht ebenfalls in der Eingangsszene auf. Der Junge spielt damit, während er seine Besorgung für den Zirkusdirektor erledigt. In seiner ewigen Drehung fungiert der Kreisel als ein Sinnbild für die Ausweglosigkeit, der die Kinder auf den Straßen Mumbais ausgeliefert sind, beziehungsweise für die ewige Wiederholung ihrer Schicksale. Nach seinen misslungenen Versuchen, ein neues Zuhause zu finden, ist Krishna am Ende genauso allein und auf sich gestellt, wie zu Beginn seiner Geschichte. Auch die Geschichten der anderen Kinder setzen sich in dieser Weise fort, sogar über ihren Tod hinaus: Gegen Ende des Films taucht ein neuer Chillum auf, der den Verstorbenen in seiner Funktion als Drogendealer Babas und in seiner lässigen, abgeklärten Attitüde ersetzt. Der Kreisel dient natürlich auch als ein Symbol für Kindheit. Seine Inszenierung jedoch erzählt von deren Verlust: Während er am Anfang des Films noch als Spielzeug zum Einsatz kommt, ruht er in der letzten Szene als totes Objekt in Krishnas Händen. Er erinnert auch ihn selbst an seine verlorene Kindheit; er beginnt zu weinen, nachdem er ihn in seiner Hosentasche entdeckt hat.

Am Beispiel des Kreisels ist zudem das Prinzip des Kontrapunktes erkennbar. In der Musiktheorie bezeichnet der Kontrapunkt eine Tonfolge, die gleichzeitig mit einer gegebenen Melodie erklingt, dabei jedoch als Gegenstimme fungiert. Sie bewirkt nicht nur einen harmonischen Zusammenklang, sondern sie bildet auch eine neue Melodie.[443] Es findet eine Verknüpfung statt und gleichzeitig macht sich ein eigenständiger Ton bemerkbar oder in einem übertragenen Sinn: ein eigenständiger Blickwinkel. In dem übertragenen Sinn weist Mira Nair hier ausgehend von einem Symbol mit bekanntem Sinngehalt, dem Spielzeugkreisel, auf einen anderen, neuen Kontext hin und formuliert damit eine neue und eigene Aussage: Sie macht auf das traurige Schicksal des Straßenkindes aufmerksam. Dieses Prinzip findet sich vor allem auch in ihrem Umgang mit der hinduistischen Mythopoetik wieder. Auf dem Hintergrund mythischer Geschichten und Bilder der bekannten Götterlegenden erzählt sie eine neue Geschichte, die ihrer eigenen Sichtweise auf die Welt entspricht; diese ist die Sichtweise einer Filmemacherin, die die gesellschaftliche Realität ins Visier nimmt.

Das wiederkehrende Motiv Ganeshas, der zu den Gottheiten zählt, die in der populären Kultur Indiens am häufigsten im Kleinkindalter abgebildet werden,[444] verweist nicht bloß auf den Kontext der Kindheit. Ganesha ist auch eine Gottheit, die in ihrer Kindheit großes Unglück erdulden musste. Von seiner

---

443 Vgl. Finscher, S. 596 ff.
444 Vgl. Uberoi, S. 99.

Mutter, der Göttin Parvati, wurde er aus Salben und Ölen erschaffen und durch ein Bad im heiligen Ganga zum Leben erweckt, denn sie brauchte ihn als Türwächter vor ihrem Baderaum. In dieser Aufgabe versperrte er eines Tages Shiva, dem Ehegatten Parvatis, den Weg. Aus Zorn darüber schlug er ihm den Kopf ab. Parvati trauerte um ihren Sohn und verlangte von Shiva, er möge ihn erneut zum Leben erwecken. Daraufhin versprach Shiva, Ganesha mit dem Kopf des nächsten Lebewesens, das ihnen begegnen würde, auszustatten. So kam Ganesha zu seinem Elefantenkopf und wurde er wieder lebendig.[445] Einerseits kann eine Verbindung zwischen dem Schicksal Ganeshas und der Geschichte der Filmfigur Krishna gezogen werden. So wie Ganesha seine Mutter zu verteidigen versuchte, will auch Krishna in der finalen Szene des Films seine Ersatzmutter Rekha vor deren gewalttätigem Ehemann schützen. Auch Mira Nair hat das Unglück dieses Kindes, das Unrecht, das ihm widerfährt, im Blick. In dem Mythos wird Ganesha ab dem Moment seiner Wiederbelebung nun auch von Shiva als Sohn anerkannt. Von da an lebt er ein zufriedenes, gar ein verhätscheltes Leben. Darauf verweisen sein wohlgenährter, kugelrunder Bauch, der auch ein Symbol für Fruchtbarkeit ist, und dass er in Abbildungen stets als Emblem eine Süßigkeit in seiner Hand trägt.[446] Ganesha ist bekannt als ein Gott, der Hindernisse beseitigt und einen Anfang ermöglicht, denn ihm ist es schließlich sogar gelungen, den Tod zu überwinden.[447] Zu ihm betet man in Indien, wenn man sich für ein bestimmtes Vorhaben Glück wünscht. An dieser Stelle jedoch lässt Mira Nair sozusagen ihre eigene Melodie erklingen: Das Ende ihres Films lässt das zukünftige Schicksal ihrer Filmfigur Krishna offen. Es bleibt ungewiss, wie er sein Unglück überstehen wird und ob es jemals eine Verbesserung seiner Lebensverhältnisse geben wird. Zum Schluss des Films ist jedenfalls kein Anzeichen einer Rettung für Krishna in Sicht. All seine Versuche, ein neues Zuhause zu finden, sind gescheitert, so auch der letzte, als er sich mit einer Ersatzmutter zusammen tun wollte. Am Ende bleibt er verloren und vernachlässigt. Zwar umrahmt der Glücksbringer Ganesha den Film als eine motivische Erscheinung und mag deshalb zunächst als eine Art Schutzpatron der Figuren erscheinen. Mit der Verweigerung eines Happy Ends umgeht Nair jedoch diesen scheinbaren Automatismus. Sie enthebt den allseits anerkannten Gott Ganesha seiner Machtposition und stellt seine heilbringende Wirkung in Frage.

Auch an einer weiteren Stelle der Mythopoetik setzt Mira Nair einen Kontrapunkt. Die Benennung ihrer Filmfigur Krishna ist eine eindeutige Referenz an den hinduistischen Gott Krishna. Dieser Gott, der zu den beliebtesten Göttern in Indien zählt, war in seiner Kindheit ebenfalls großen Gefahren ausge-

445 Vgl. Keilhauer, S. 178.
446 Vgl. Keilhauer, S. 180.
447 Vgl. Schumann, S. 126.

setzt. Krishna gilt als eine irdische Inkarnation des Urgotts Visnus.[448] Mit übernatürlichen Fähigkeiten ausgestattet gelang es ihm in seiner Kindheit und Jugend zum Beispiel, den Schlangendämon Kaliya zu bekämpfen. Putana, die Tochter des Dämonenkönigs Bali, die ihn mit vergifteten Brüsten stillen wollte, konnte er ebenso besiegen. Seine wichtigste Inkarnationsaufgabe war jedoch die Tötung des Tyrannenkönigs Kansa. Kansa war seine Tötung durch Krishna schon vor dessen Geburt geweissagt worden, weswegen er ihn zeitlebens suchte und ermorden lassen wollte. So befahl er, alle Neugeborenen zu töten; er wollte sicher gehen. Um Krishna zu retten, hatte ihn sein Vater als Säugling in einem Korb auf die andere Seite des Flusses Yamuna gebracht und gegen das Neugeborene einer anderen Familie, ein kleines Mädchen, ausgetauscht. Dieses andere Kind legte Krishnas Vater neben Krishnas Mutter, um den Tyrannenkönig zu täuschen. Das Baby konnte seiner Tötung jedoch auf wundersame Weise entkommen, indem es plötzlich als Gottheit in den Himmel empor schwebte und verschwand. Krishna wuchs bei seinen Adoptiveltern auf. Von ihnen behütet entwickelte er sich zu einem verspielten und schelmischen Kind, das viele Abenteuer erlebte.[449] In dieser Geschichte steckt ein mythopoetischer Kern, der in Variationen zum Beispiel auch im alten und neuen Testament wiederzufinden ist. So ist der Dämonenkönig Kansa mit Herodes vergleichbar, der nach der Geburt Jesus den Mord an allen Neugeborenen Bethlehems befahl. Und so wie Krishna als Baby von seinen Eltern weggegeben wurde, hat man auch Moses nach seiner Geburt am Ufer des Nils ausgesetzt und wurde er schließlich von einer fremden Mutter großgezogen. Auch über ihm schwebte ein Unheilorakel und auch er galt in dem Glück seines Überlebens als Heldenkind oder Königskind. Teilweise besteht eine Parallele zwischen Mythopoetik und Filmdramaturgie. Auch Nairs Krishna ist im Grundeein ausgesetztes Kind, das viele Gefahren überstehen muss. Die Tötung des gewalttätigen, tyrannischen Baba durch Krishnas Hand zum Schluss des Films erscheint außerdem als eine Parallele zu der Tötung Kansas in der mythischen Geschichte. Es gibt jedoch eine entscheidende Abweichung: Die übernatürliche Überlebenskraft der mythischen Figur Krishnas, die ihn grundsätzlich alle Gefahren bekämpfen lässt, ist Nairs Filmfigur nicht zueigen. Auch die wundersame Rettung des göttlichen Kindes Krishna, die auch dem Königskind Moses widerfährt, erlebt das Straßenkind Krishna nicht. Er bleibt ausgesetzt, elternlos, heimatlos und schutzlos. Im Gegensatz zu der mythischen Figur Krishna, die nach der Tötung des Tyrannenkönigs als Fürst auf der Festung Dwarka weiterlebt,[450] ist für Krishna in *Salaam Bombay!* keine glorreiche Zukunft absehbar.

448 Vgl. Schumann, S. 90.
449 Vgl. Keilhauer, S. 98 f.
450 Vgl. Keilhauer, S. 100.

Wie eingangs im Exkurs erwähnt, dient die mythische Figur Krishna im indischen Film vielfach als Vorlage. Seine zahlreichen Abenteuer und seine schillernde Persönlichkeit bieten viele filmdramaturgisch verwertbare Facetten. Im populären Hindi-Film wird mit besonderer Vorliebe auf das Bild des leidenschaftlich Liebenden Krishna, den die mythische Figur in ihrer Jugend verkörpert, zurückgegriffen. Der Film *Schatten der Zeit* (D 2004) von Florian Gallenberger ist ein Beispiel aus der jüngeren Filmgeschichte, das eindeutige Bezüge zu der mythischen Figur Krishna erkennen lässt. Die deutlichste Referenz bietet eine Szene, in der sich der Protagonist Ravi (Sikandar Agarwalvon) von oben bis unten mit blauer Farbe beschmiert. Die mythische Figur Krishna wird in der Regel mit blauer Hautfarbe dargestellt, denn sein Name bedeutet in der Übersetzung aus dem Sanskrit *Der Schwarze* oder *Der Dunkle*.[451] Die Geschichte des Jungen Ravi, der von seinen Eltern verlassen wurde und sich als Arbeiter in einer Teppichfabrik durchschlagen muss, weist einige Parallelen zu der Geschichte von Mira Nairs Krishna auf. Auch Ravi widerfahren große Ungerechtigkeiten durch die Erwachsenen. Er gilt ihnen als anonyme „Ware", die namenlos und nummeriert bis zum Äußersten ausgenutzt wird. Ähnlich wie Krishna sich in Solasaal verliebt und sie nicht vor der Zwangsprostitution retten kann, versucht Ravi seine Freundin Mascha (Tumpa Das) erfolglos vor der Kinderprostitution zu bewahren. Die beiden Filme unterscheiden sich jedoch im Umgang mit der mythischen Vorlage: Im Gegensatz zu Krishna in *Salaam Bombay!* kann Ravi immer wieder über seine Unterdrücker triumphieren und bleibt damit nahe an dem mythischen Vorbild. Es gelingt Ravi schließlich sogar sich freizukaufen und sich mit einem florierenden Teppichgeschäft eine unabhängige und angesehene Existenz zu schaffen. Bald entwickelt sich der Film außerdem zu einer großen Liebesgeschichte zwischen dem erwachsenen Paar Ravi (Prashant Narayanan) und Mascha (Tannishtha Chatterjee). Dessen Tragik, beide begegnen sich als anderweitig Verheiratete und können sich nur im Geheimen lieben, bezieht sich auf die mythische Liebesgeschichte zwischen Krishna und seiner verheirateten Geliebten Radha. In Mira Nairs kontrapunktischem Umgang mit dem mythischen Vorbild zeigt sich eine andere künstlerische Perspektive. Ihr Bruch mit den traditionellen Mustern öffnet Raum für eine kritische Sicht auf die Realität.

In dieser realistischen Sicht Nairs kann es keine Auflösung der Geschichte in Form eines Happy Ends geben. Stattdessen endet ihr Film uneindeutig, was sich in der plötzlichen Bewegungslosigkeit Krishnas äußert. Während Krishna den ganzen Film über ständig in Bewegung ist, er rennt um zu fliehen oder um etwas einzufangen, bleibt er in diesem Augenblick vollkommen regungslos. In dieser Erstarrung liegt eine kurzzeitige Unterbrechung des traditionellen Erzähl-

451 Vgl. Schumann, S. 78.

musters des Kreislaufs. Es entsteht eine Zäsur, die die Wirkung des gesamten Films auf die Zuschauerinnen und Zuschauer nachhaltig verstärkt, indem sie die Perspektive des Kindes als Ausdruck der Vision der Regisseurin einmal mehr und explizit in den Mittelpunkt stellt. Der Blick der Kamera, der konzentriert auf ihm verweilt, zwingt zur Identifikation mit dem Kind. Dessen stummer Blick kommt einem Blick nach innen gleich. Krishnas Gesichtsausdruck ist abzulesen, wie seine Verzweiflung etwas anderem weicht. Es verhärtet sich und es scheint als würde er sich zusammennehmen, aufraffen, den Kampf erneut aufnehmen wollen. Dennoch wirkt dieser Moment nicht wie ein kraftvoller Neuanfang, sondern lediglich wie eine Atempause Krishnas, bevor sich die Mühlen weiter drehen. Der Autor John Kenneth Muir beschreibt die Schlussszene aus *Salaam Bombay!* als Kontrastmoment zu dem restlichen Film. Muir deutet Krishnas plötzliche Bewegungslosigkeit als Resignation und als Ausdruck der Erkenntnis, dass die Bewegung doch zu keinem Ziel führen kann.[452] Er stellt außerdem den treffenden Vergleich zwischen Krishna und Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) an, der Hauptfigur aus Francois Truffauts *Les 400 coups* (*Sie küßten und sie schlugen ihn*, F 1959).[453] In der Schlussszene dieses Films wird das Bild des aus dem Kinderheim fliehenden Antoine plötzlich eingefroren, die Figur Antoine also in ihrer Bewegung gestoppt. Auch in diesem Film gibt es für das Kind, das auf der Suche nach einem Zuhause und nach einer kindgerechten Existenz ist, kein Happy End. Das letzte Bild in *Les 400 coups* suggeriert: Der Junge wird ewig weiter rennen und suchen.

5.1.4 Die fragile Kostbarkeit Kindheit – Vergleiche aus der Filmgeschichte

Den Kindern aus *Salaam Bombay!*, in ihren Filmrollen wie in ihrem realen Leben, ist keine Kindheit nach westlichem Verständnis gegeben. Der besondere Schutz für Körper und Seele, der konstitutiv für den Status der Kindheit ist, wird ihnen abgesprochen. Sie sind gezwungen ganz und gar selbstständig zu leben, es gibt für sie kaum eine Anbindung an Erwachsene in Form eines elterlichen Verhältnisses. Stattdessen werden sie in ihrer Wehrlosigkeit ausgenutzt, ausgebeutet und gelten sie den Erwachsenen beinahe als Allgemeingut. Ihr Wert ist abhängig von ihrem Nutzen und von ihrer Fähigkeit, nicht zu stören. Dass Krishna in Mumbai nur noch Chaipau, „der Teejunge“, genannt wird und Solasaal nach ihrem Alter und damit nach ihrem sexuellen Missbrauchswert betitelt wird, bringt ihre Reduktion zu Objekten der Ausbeutung auf den Punkt. Diese

452 Vgl. Muir, S. 66.
453 Vgl. Muir, S. 66 f.

Sicht auf Kinder lässt erneut an Francois Truffauts *Les 400 coups* erinnern, aber auch an andere filmhistorische Vorbilder. An *Les 400 coups* orientierte sich Mira Nair offen: Sie führte diesen Film ihren jungen Schauspielern zur Vorbereitung auf ihre Rollen vor.[454] Zwar geht es in dem französischen Film nicht um einen existenziellen Überlebenskampf der Kinder. Für ihre Grundversorgung an Lebensmittel, Wohnraum und Bildung ist gesorgt. Doch wird auf sensible Weise offengelegt, wie es ihnen an Wertschätzung mangelt. Auch diesen Kindern fehlt es an emotionaler Versorgung und auch für sie vermischt sich ihre Welt mit der der Erwachsenen auf eine Weise, die eine schonende Behandlung gemäß ihrem Status vermissen lässt. Über weite Strecken sind sie sich selbst überlassen und mit zu viel Eigenverantwortung überfordert.

Der Autor Hamid Naficy verweist in seinem Buch „An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking" auf eine Gruppe von semi-dokumentarischen Filmen aus Entwicklungsländern beziehungsweise heutigen Schwellenländern, die allesamt und auf ähnliche Weise Geschichten von Straßenkindern erzählen. Er vergleicht *Los Olvidados* (Luis Buñuel, deutscher Titel: *Die Vergessenen*), ein mexikanischer Film aus dem Jahr 1950, *Pixote: A lei do mais fraco* (Hector Babenco, deutscher Titel: *Asphalt-Haie*), ein brasilianischer Film aus dem Jahr 1981, *Davandeh* (Amir Naderi, englischer Titel: *The Runner*), ein iranischer Film aus dem Jahr 1985, und *Salaam Bombay!* hinsichtlich ihres respekt- und liebe-vollen und doch unsentimentalen Blicks auf die portraitierten Kinder und Jugendlichen.[455] Tatsächlich erzählen all diese Filme von der besonderen Schutzlosigkeit der jungen Protagonistinnen und Protagonisten, davon, wie sie Opfer der Verhältnisse um sie herum werden, von der brutalen Ungerechtigkeit, die ihnen dabei widerfährt sowie von gegenseitiger Gewalttätigkeit. Sie erzählen aber auch von dem großen Zusammenhalt der Kinder, von ihrem familienähnlichen Zusammenleben, von den Versuchen, sich selbstständig in der Welt der Erwachsenen zurecht zu finden und von ihrer gleichzeitigen, starken Sehnsucht nach Kindsein, nach Zerstreuung und Leichtigkeit, nach elterlicher Zuwendung und Liebe. Immer geht es dabei auch um die Rolle des Staates, das heißt um die Frage, inwieweit er Verantwortung für die Kinder und Jugendlichen übernimmt, ob er ihnen gegenüber fürsorglich oder gar schädigend agiert. An dieser Stelle sei außerdem Vittorio De Sica's *Sciuscià* (I 1946, deutscher Titel: *Schuhputzer*) erwähnt, der als ein Meisterwerk des Neorealismus gilt und Mira Nair höchstwahrscheinlich bekannt ist. Dieser Film handelt von den beiden Freunden Giuseppe und Pasquale, zwei Jungen, die auf der Straße zu überleben versuchen und die davon träumen, ein Pferd zu besitzen. Zuerst arbeiten sie als Schuhputzer,

---

454 Vgl. Muir, S. 47.
455 Vgl. Naficy, S. 244.

doch mit der Zeit rutschen sie in die Kriminalität ab. Eines Tages werden sie für eines ihrer krummen Geschäfte verraten und landen in einer Art Kindergefängnis, wo sie in einen Strudel aus Ungerechtigkeiten geraten. Vor allem werden sie gegeneinander ausgespielt, so dass sie am Ende völlig entzweit sind und sich sogar Gewalt antun. Anders als bei den zuvor genannten Filmen, steht bei *Sciuscià* weniger die feindlich gesinnte Außenwelt im Vordergrund – auch wenn es diese eindeutig und zwar in Form aller Erwachsenen gibt – als viel mehr die Beziehung der beiden Freunde, deren Zusammenhalt zerstört wird.

Insbesondere zwischen *Salaam Bombay!* und *Pixote: A lei do mais fraco* lassen sich eine Reihe auffälliger Parallelen feststellen. Sie erwecken den Eindruck, als habe Nair auch dieser Film, der sieben Jahre vor *Salaam Bombay!* erschienen ist, als Inspirationsquelle gedient. Zu diesem Eindruck kommt man sowohl hinsichtlich der Filmsprache als auch hinsichtlich einiger inhaltlicher Motive. Wie in Nairs Film spielen sich die Kinder in *Pixote: A lei do mais fraco* selbst, sind die Szenen zum Teil wahren Geschichten entliehen und wirken die Bilder dokumentarisch. Eine Einstellung zu Beginn des brasilianischen Films scheint einer Einstellung aus *Salaam Bombay!* exakt zu gleichen: Aus einem fahrenden Auto heraus beobachtet die Kamera das Treiben auf der belebten Straße eines Slumviertels, hier in São Paulo. Neben den Szenen, die in dieser Großstadt, später auch in Rio de Janeiro spielen, findet die Handlung zu einem großen Teil in einem staatlichen Erziehungsheim statt, in das die Straßenkinder gegen ihren Willen gebracht werden. Viel eher als ein Hort, der ihrem Schutz dient, ist dieses Heim ein Ort, in dem den Kindern die Freiheit entzogen wird und in dem sie verschiedenen, großen Gefahren ausgeliefert sind. Hauptprotagonist Pixote und seine Freunde gelten allen Erwachsenen als Geschmeiß, das man loswerden muss und mit dem man alles machen darf, was einem in den Sinn kommt. Sie können niemandem vertrauen und auch ihre Eltern übernehmen keine Verantwortung für sie. Ähnlich wie bei Krishna und seinen Gefährten spielt sich ihr Leben in einem Milieu ab, das durch Drogen, Prostitution und rohe Gewalt geprägt ist. Ihre gegenseitige Loyalität hilft ihnen zu überleben, das Schnüffeln von Klebstoff scheint ihnen ebenfalls als ein Weg, das alltägliche Leid zu ertragen. Wie Krishna wird auch Pixote von einem älteren Jungen zum Drogenkonsum gebracht und rutscht er immer mehr in die Kriminalität ab. Die Kinder aus dem brasilianischen Film beginnen, ähnlich wie die Protagonistinnen und Protagonisten aus *Salaam Bombay!*, mit unbewaffnetem Raub. Im Unterschied zu Krishna und den anderen Jungen aus Nairs Film steigert sich ihr kriminelles Potential jedoch immens; im Laufe des Films werden sie zu halbprofessionellen Zuhältern, Erpressern und Drogenhändlern, die mit erwachsenen Händlern in Streit geraten. Dies führt dazu, dass Pixote eine Frau, die sie versucht hatte zu täuschen, ersticht. Am Ende erschießt er außerdem den Freier

einer befreundeten Prostituierten und aus Versehen seinen besten Freund. So besteht der zentrale Unterschied zwischen den beiden Filmen darin, dass *Pixote: A lei do mais fraco* wesentlich expliziter Gewaltexzesse thematisiert und darstellt, zum Beispiel auch wenn die Vergewaltigung eines Kindes, die Tötung mehrerer Protagonistinnen und Protagonisten und die Leiche eines Jungen, der brutal zusammengeschlagen wurde, direkt gezeigt werden. Außerdem spielen die Themen Sexualität und insbesondere Homosexualität große Rollen; es gibt viele unmittelbare Sexszenen. In all ihrem Leid und ihrem Ausgeliefertsein, gibt es für die Kinder in raren Momenten jedoch eine Instanz, die für sie eintritt: Die Presse. Nichts fürchten ihre Peiniger, das heißt die Heimdirektion und -wärter und sogar die Polizei mehr, als die Macht der Journalisten. Auch in *Salaam Bombay!* gibt es eine Szene, in der eine Journalistin Babas Bordell besucht, um das Leben im Slum und das Aufwachsen der Kinder dort zu dokumentieren. In beiden Filmen erscheinen Journalisten also als Instanzen, die einzig in der Lage sind, die rare Kostbarkeit Kindheit zu erkennen und zu verteidigen. Der Grund hierfür, so stellen es beide Filme dar, ist ihre Unabhängigkeit. Dabei ist auffällig, dass die Journalistin in Nairs Film keine Inderin ist, sondern aus einem westlichen Land kommt.[456] Diese Tatsache scheint ihre Rolle als Außenstehende, damit als unabhängige Person zu verstärken. Davon ausgehend, dass ein semidokumentarischer Film eine Schnittmenge mit journalistischer Arbeit hat, nimmt Nair als Regisseurin des Films in gewissem Sinn ebenfalls die Rolle einer unabhängigen Beobachterin und Berichterstatterin ein. Diese besondere Position wird zum Schluss des Kapitels noch genauer beleuchtet werden.

5.1.5 Salaam Bombay! – Ein ambivalentes Konzept von Kindheit

Um deutlich herauszuarbeiten, welche Art von Kindheit Mira Nair in *Salaam Bombay!* abbildet, aber auch, welche Konzepte von Kindheit bei westlichen Kinobesuchern vorausgesetzt werden können, bietet sich ein Blick auf die sozialhistorische Geschichte der Kindheit an, wie sie von Philippe Ariès und einige Jahre später von Neil Postman dargestellt wurde. Dass der Blick der beiden Autoren auf die westliche Welt gerichtet ist, hindert nicht daran, nach den Mechanismen zu suchen, die Kindheit als sozialen Status entstehen lassen oder aber gefährden können.

---

456 Woher sie genau stammt, wird nicht aufgelöst. Sie hat einen Übersetzer bei sich, mit dem sie englisch spricht. So liegt die Vermutung nahe, dass sie Engländerin oder Amerikanerin ist.

Erst in der Renaissance hat sich Kindheit als soziale Struktur herausgebildet, wie wir sie heute verstehen. Als gesellschaftliche Kategorie existiert sie kaum länger als hundertfünfzig Jahre.[457] Noch gänzlich unsichtbar war Kindheit im Mittelalter. Hier wurde ein Kind nicht als „vollständige menschliche Persönlichkeit“[458] wahrgenommen; sobald es physisch in der Lage war, selbstständig zu leben, zählte man es übergangslos zu den Erwachsenen. So war Kindheit in dieser Zeit keine Eigenheit, die eine besondere Behandlung, entsprechend der kindlichen Entwicklungsstadien bedeutete hätte.[459] Eine affektive Bindung der Familienmitglieder untereinander, die mit heutigen Verhältnissen vergleichbar wäre, gab es nicht. In der Regel wurden die Kinder zu anderen Familien gegeben, um dort in einer Art Lehrverhältnis aufzuwachsen. Anstelle der emotionalen Verbindung innerhalb einer Familie bestand eine andere Art des sozialen Zusammenhalts, [460] wie Ariès es beschreibt:

> Für gefühlsmäßige Bindungen und soziale Kontakte war außerhalb der Familie gesorgt; sie entwickelten sich in einem sehr dichten und warmen „Milieu“, das sich aus Nachbarn, Freunden, Herren und Dienern, Kindern und Greisen, Männern und Frauen zusammensetzte und wo man seine Neigung einigermaßen ungezwungen sprechen lassen durfte. Die auf der Ehe basierenden Familien gingen darin auf. [461]

Die Herausbildung der modernen Familie, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts begann, korrespondierte mit einem neuen Bedürfnis nach Intimität. Die Familie definierte sich jetzt durch einen gefühlsmäßigen Zusammenhalt und ihre Abgrenzung nach außen. Das Gemeinschaftsleben außerhalb des Hauses verlor an Bedeutung, stattdessen gab es eine Konzentration auf den Innenraum.[462] In diesem Moment, beschreibt Ariès, trat das Kind aus seiner Anonymität heraus und geriet ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Familie.[463] Parallel dazu trug die Verbreitung der Schulbildung dazu bei, dass sich eine Vorstellung von Kindheit durchzusetzen begann. Während sich die Welt der Kinder zuvor durch den Arbeitszusammenhang wesentlich mehr mit der Welt der Erwachsenen vermischt hatte, wies man sie nun einer eigenen Institution zu.[464] Diese Entwicklung wurde durch die Industrialisierung und ihren großen Bedarf an Kinderarbeitern zwar gebremst, konnte letzten Endes aber nicht verhindert werden.[465] Diese gesamte Entwicklung wird von Philippe Ariès als Freiheitsverlust der Kinder gewertet.

457 Vgl. Postman, S. 7 f.
458 Ariès, S. 99.
459 Vgl. Ariès, S. 209.
460 Vgl. Ariès, S. 46 f.
461 Ariès, S. 47.
462 Vgl. Ariès, S. 61.
463 Vgl. Ariès, S. 48.
464 Vgl. Ariès, S. 47 f.
465 Vgl. Postman, S. 65 f.

Er bezeichnet Schule als „Quarantäne“, in dem „ein langer Prozess der Einsperrung der Kinder“[466] stattfände, und weiter:

> Die Familie und die Schule haben das Kind mit vereinten Kräften aus der Gesellschaft der Erwachsenen herausgerissen. (…) Die Besorgnis der Familie, der Kirche, der Moralisten und der Verwaltungsbeamten hat dem Kind die Freiheit genommen, deren es sich unter den Erwachsenen erfreute. Sie hat ihm die Zuchtrute, das Gefängnis, all die Strafen beschert, die den Verurteilten der niedrigen Stände vorbehalten waren. [467]

Neil Postman bezieht sich in seinem Buch *Das Verschwinden der Kindheit* immer wieder auf Philippe Ariès, weicht allerdings entschieden von ihm ab, wenn es darum geht, die Erfindung der Kindheit zu bewerten. Während Ariès sie als grundsätzliche Einschränkung der Lebendigkeit der Kinder bedauert, hält Postman sie für „(…) eine der großen Erfindungen der Renaissance, vielleicht ihre menschlichste.“[468] Die Idee der Kindheit sieht Postman untrennbar mit der Vorstellung verbunden, dass jedes Individuum einzigartig ist und ein jedes aus sich heraus einen Wert besitzt. Als Zeichen einer steigenden Wertschätzung der Kinder nennt Postman die Tatsache, dass der Akt der Namensgebung ab dem 17. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung gewann.[469] Dementsprechend betrachtet er die fehlende Trennung zwischen der Welt der Erwachsenen und der der Kinder, wie es im Mittelalter der Fall war:

> Einer der Hauptunterschiede zwischen dem Erwachsenen und dem Kind, so könnte man sagen, besteht darin, dass der Erwachsene bestimmte Seiten des Lebens – seine Geheimnisse, seine Widersprüche, seine Gewalttätigkeit, seine Tragik – kennt, von denen, wie man meint, das Kind nichts wissen soll und die ihm ohne weiteres zu offenbaren schamlos wäre. In der modernen Welt enthüllen wir den heranwachsenden Kindern diese Geheimnisse nach und nach, so dass sie sie, wie wir annehmen, psychisch verarbeiten können. Aber eine solche Idee kann es erst in einer Kultur geben, in der eine scharfe Trennung zwischen der Erwachsenen- und der Kinderwelt besteht und in der es Institutionen gibt, die diesen Unterschied zum Ausdruck bringen. Die mittelalterliche Welt machte eine solche Unterscheidung nicht und verfügte auch nicht über derartige Institutionen. [470]

Ein zentraler Bestandteil des Schutzwalls, der Kindheit bewahren kann, ist für Postman das Schamgefühl. Nur wenn die Geheimnisse der Erwachsenen, insbesondere die sexuellen Geheimnisse, vor den Kindern verborgen bleiben, so seine Sicht, bleibt die Trennlinie zu deren Welt intakt.[471] Neben der Idee des Schamgefühls hält er die Literalität für ein Hauptkriterium, nach dem Kindheit als

466 Ariès, S. 48.
467 Ariès, S. 562.
468 Ariès, S. 8.
469 Vgl. Postman, S. 55.
470 Postman, S. 25.
471 Vgl. Postman, S. 19.

soziale Kategorie steht oder fällt.[472] Im Gegensatz zu Ariès stellt er schulisches Lernen also als ein positives Wesensmerkmal der Kindheit heraus, da es die kontrollierte, stückweise Entschlüsselung der Geheimnisse der Erwachsenenwelt bedeutet.[473]

Postman unterscheidet sich von Ariès auch insofern fundamental, als dass er nicht in der Hauptsache die Entdeckung der Kindheit nach verfolgt, sondern vor allem das von ihm befürchtete Verschwinden der Kindheit zum Thema macht. Verantwortlich dafür sieht er zum einen den Erfindungsstrom der modernen elektronischen Medien, die in ihrer „Übermittlungsgeschwindigkeit die kontrollierte Handhabung von Informationen unmöglich macht“[474] und zum anderen ein Phänomen, das er nach Daniel Boorstin die „optische Revolution“[475] nennt.[476] Gemeint ist „die Entstehung einer Symbolwelt aus Bildern, Karikaturen, Plakaten und Reklame“[477] in der modernen Welt. Beiden Entwicklungen immanent ist die Aufhebung von Informationshierarchien. In dem Medium Fernsehen sieht Postman die größte Bedrohung für den Fortbestand der Kindheit, weil sich in ihm elektronische und optische Revolution kreuzen.[478] In der undifferenzierten Zugänglichkeit des Fernsehapparats und in der leicht zu begreifenden, konkreten Bildersprache, die im Gegensatz zu Büchern keine kognitive Funktion erfüllen muss, kann es aus seiner Sicht keine kontrollierte Vermittlung von exklusivem Wissen und damit keine Unterscheidung mehr zwischen Erwachsenen und Kindern geben.[479]

Wie bereits deutlich wurde, findet in *Salaam Bombay!* eine ständige Überschreitung der Trennlinie zwischen Kindern und Erwachsenen statt. Das Leben auf den Straßen bedeutet für die Kinder eine durchgehende Öffentlichkeit, in der es in keiner Weise eine Zentrierung nach innen, ein Schutz vor der Außenwelt geben kann. Anstatt vor den Erfahrungen und den Geheimnissen des Erwachsenendaseins, auch den sexuellen Geheimnissen, abgeschirmt zu werden, sind die Kinder ihnen stets ausgeliefert. Auch gibt es keine familiäre Konstellation, die als geschlossene Einheit funktioniert und die das Kind in den Mittelpunkt rücken würde. Die einzige verwandtschaftlich verbundene Familie, die in dem Film auftaucht, setzt sich aus der Prostituierten Rekha, ihrem Ehemann und Zuhälter Baba und ihrer Tochter Manju zusammen. Als Familie bilden sie jedoch keine intime Einheit und Manju wächst ebenso wie die elternlosen Kinder zu einem

472 Vgl. Postman, S. 139.
473 Vgl. Postman, S. 53.
474 Postman, S. 87.
475 Postman, S. 87.
476 Vgl. Postman, S. 86 f.
477 Postman, S. 87.
478 Vgl. Postman, S. 89.
479 Vgl. Postman, S. 94 f.

großen Teil als Straßenkind auf. Das Bodell kann ihr nicht, ebenso wenig wie den anderen, als Zuhause dienen. Viel zu groß ist die Durchlässigkeit zur Außenwelt, die sich zum Beispiel darin ausdrückt, dass die Zimmer zu mehreren Seiten hin offen sind und natürlich auch darin, dass Freier kommen und gehen. Das Wegfallen der Trennlinie zeigt sich in *Salaam Bombay!* ebenso im Analphabetismus der Kinder sowie der Erwachsenen. Hieran wird besonders deutlich, dass das moderne Konzept von Kindheit abhängig vom Wohlstand einer Gesellschaft ist beziehungsweise dass in der Moderne je nach Verteilung des Wohlstands verschiedene Modelle von Kindheit parallel existieren können.
Entgegen dem, wie es Postman als konstitutives Merkmal von Kindheit beschrieb, werden die Kinder in *Salaam Bombay!* nicht als unverwechselbare Individuen behandelt. Es gehört zu der Regieleistung Mira Nairs, dass sie dennoch als stark konturierte Persönlichkeiten mit unverwechselbar individuellen Merkmalen zu erkennen sind. Grundlage dafür ist die Wertschätzung, die Nair den Kindern entgegenbringt. Darüber hinaus zeigt die Regisseurin, dass das Zusammenleben der Menschen in größeren und loseren Gemeinschaften als der klassischen Familie organisiert sein kann, so wie Ariès es für die traditionellen Gesellschaften beschrieben hat. Insbesondere die Kinder haben eine Lösung darin gefunden, sich in Gruppen zusammenzuschließen, die unabhängig von verwandtschaftlichen Verhältnissen sind. Auf ihre erzwungene Selbstständigkeit reagieren sie mit einer besonderen gegenseitigen Solidarität und mit enger Freundschaft. Darin bilden sie einen eigenen sozialen Raum, dessen innere Dynamik von zentraler Bedeutung in ihrem täglichen Leben ist: In den von ihnen selbst gewählten Beziehungen finden die Kinder Geborgenheit, vor allem aber auch eine Quelle der Lebensfreude und Fröhlichkeit. Außerdem ist zu beobachten, wie diese Selbstständigkeit zu einer auffallenden Souveränität führt, mit der sich die Kinder in ihrem alltäglichen Umfeld, das heißt auf den Straßen der Großstadt bewegen.[480] Sie strahlen ein erstaunliches Selbstbewusstsein aus und machen sich den urbanen Raum, als einen im Grunde für Kinder nicht adäquaten, schutzlosen Raum, zueigen. In ihrer Imagination wird er zu ihrem eigenen Reich, in dem sie regelrecht regieren: „Ich bin der König von Bombay!“ ruft einer der Straßenjungen zu Beginn des Films in der Szene aus, in der Krishna in Mumbai ankommt. Währenddessen dirigiert er spielerisch den Straßenverkehr, scheinbar Herrscher über die gesamte Verkehrslage.

So wird das Leben der Kinder auf den Straßen von Mumbai, fern eines elterlichen Schutzraums und fern einer schulischen Erziehung, von Mira Nair nicht ausschließlich als trauriger und grausamer Existenzkampf dargestellt, sondern ganz im Sinn Ariès auch als ein Ausdruck von Selbstbestimmung. Als Krishna

480 Auch darin ähneln sich die Kinder aus *Salaam Bombay!* und die Kinder aus *Les 400 coups*.

und Manju von der Polizei aufgegriffen und in staatliche Obhut genommen werden, wird dies dementsprechend wie eine Inhaftierung inszeniert. Die Kinderheime, in die sie gebracht werden, erscheinen als Gefängnisse. Krishna ergreift schließlich die Flucht – paradoxerweise erscheint seine beschränkte Existenz als Straßenkind plötzlich als herbeigesehnte Freiheit.[481]

Salaam Bombay!, so hob Mira Nair in Interviews immer wieder hervor, würdige die Widerstandskraft der Kinder.[482] Mehrfach erklärte sie ihre Hoffnung, die Zuschauerinnen und Zuschauer würden erkennen, dass es ihr nicht vorrangig um das Elend gegangen sei, sondern um den Geist des Überlebens, das Selbstbewusstsein und den Humor der Kinder:[483]

> What is really important to me is a sense of humour and a mischief about life. (…) What inspired me to make Salaam Bombay was the fact that the kids had no sense of pity for who they are. They were this and they were, by god, going to live it fully.[484]

> The inspiration came from the spirit of Bombay's street kids. (…) These were clearly children living in a world where fate had given them nothing but life. Yet they lived with a certain style, a flamboyance. This attracted me.[485]

Auch der Satz, mit dem *Salaam Bombay!* auf den offiziellen Internetseiten von Mirabai Films beschrieben wird, trifft zwei zentrale Punkte des Films, indem er erstens die Besonderheit der Kombination aus fiktionalen Elementen und Originalschauplätzen betont und zweitens den Aspekt des Überlebens: „Shot entirely on location, this narrative film tells the story of a group of children surviving on the streets of Bombay."[486]

Mit dieser Perspektive präsentiert Mira Nair ein ambivalentes Konzept von Kindheit, womit sie sich vielfach in die Kritik brachte. Darauf werde ich zum Schluss dieses Kapitels noch einmal zurückkommen. Hier ist zunächst festzustellen, dass sie indem sie in ihrem Film vor allem die elementare Lebenskraft der Kinder in den Blick nimmt, ohne dabei ihr Leiden zu verleugnen, einen für sie typischen Schwerpunkt gelegt hat. Eine Anekdote zu *Salaam Bombay!* macht dies deutlich: Während des Drehs zu *India Cabaret* hatte Nair eines Tages beobachtet, wie die Tänzerinnen mit zwei Straßenjungen zusammentrafen. Von den Frauen dazu animiert, sangen die Jungen voller Inbrunst einen Popsong aus einem aktuellen Hindi-Film und tanzten dabei ausgelassen. Diese Beobachtung habe ihr eine erste Idee für den nächsten Film gegeben, so Nair auf dem Bonus-

---

481 Der Filmkritiker John Pym stellt hier ebenfalls einen Vergleich mit Truffauts Antoine Doinel an. (Vgl. Pym, S. 43).
482 Nair im Interview mit Anbarasan und Otchet.
483 Nair bei Redding und Brownworth, S. 166.
484 Nair im Interview mit Greer.
485 Nair im Interview mit Rahman, S. 113.
486 Mirabai Films auf http://mirabaifilms.com/frameset_8.html.

material der DVD zu *India Cabaret*. Die Szene wurde, wie bereits beschrieben, außerdem direkt in *India Cabaret* integriert. In *Salaam Bombay!* scheint sie sich in dem Moment zu wiederholen, in dem Krishna gemeinsam mit Rekha und Manju tanzt.[487] Ein weiteres Ereignis, das die Regisseurin zu dem Film inspirierte, schilderte sie ebenfalls in einem Interview. Als sie sich eines Tages in einem Taxi auf einer Straßenkreuzung in Mumbai befand, beobachtete sie einen Straßenjungen, dem beide Beine fehlten und der sich auf einem Brett mit Rollen vorwärts bewegte. Er überquerte die Kreuzung. Als er auf der anderen Seite angekommen war, wendete er sich ihnen mit einer salutierenden Geste zu. Er erhob die Hand zu einem Victoryzeichen und drehte sich einmal um die eigene Achse. Sein Selbstbewusstsein, der freche Witz und die Ironie, seine ganze freudige Lebendigkeit hinterließen bei ihr einen tiefen Eindruck und konkretisierten für sie das Thema des Spielfilms: Die Würde und Souveränität, mit der diese Ausgestoßenen ihre Existenz bestreiten, und ihr Wille, den Umständen zu trotzen.[488]

5.1.6 Das Kino als Lebensretter

Salaam Bombay! erzählt auch davon, dass es bei der Eroberung des urbanen Raums vor allem das Kino ist, das für die Kinder eine entscheidende Rolle spielt. Hier besteht wieder eine auffallende Parallele zu *Les 400 coups*. Nair selbst verwies auf die Bedeutung Mumbais als Zentrum einer der größten Filmindustrien des Landes, als Hauptstadt der Träume und Fluchtort für Menschen aus ganz Indien, ganz besonders für die heimatlosen Kinder. Mumbai, so die Regisseurin, würde von den Kindern tatsächlich wie eine Filmkulisse genutzt:

> (…) Bombay is the capital of India's dreams. It's a fantasy land, especially for kids, as it's where they produce movies. They come from all over the country to try to make it in Bombay. I wanted to make that clear – that everyone in Bombay is actually a foreigner to the city.[489]

Auch wenn sich *Salaam Bombay!* in seiner formal-ästhetischen Gestaltung und in der Wahl seiner Thematik klar von den gängigen Formeln des populären Hindi-Kinos abhebt, ist diese Filmkultur als Subtext ständig präsent. "Nach Bombay! Komm als Filmstar wieder!" sind die Worte des Ticketverkäufers zu Beginn des Films, als Krishna ein Zugticket nach Mumbai löst. Krishnas Hoffnung auf ein besseres Leben und sein Bedürfnis nach einem Heimatort sind von

---

487 Auch das beiläufige Spiel der Straßenjungen mit Kreiseln, das sich in *India Cabaret* beobachten lässt, fand offenbar Eingang in *Salaam Bombay!*
488 Vgl. Muir, S. 36.
489 Nair im Interview mit Greer.

Anfang an mit den Verheißungen der Filmwelt verwoben. Am Bahnhof in Mumbai angekommen, fällt sein Blick unmittelbar auf einen Fernsehbildschirm, auf dem die Tanz- und Gesangsszene eines Films zu sehen ist. Der Monitor befindet sich direkt neben der Bahnhofsuhr und scheint zu vermitteln: Hier taktet der Film das Leben. Sein erster Anblick der Großstadt, nachdem er das Bahnhofsgebäude verlassen hat, ist ein überdimensionales Filmplakat. Immer wieder zitieren die Kinder zudem mit großer Geste Gesangs- oder Textpassagen aus populären Hindi-Filmen – eine Erscheinung, die, wie im Exkurs dargelegt, der Realität entspricht. Simon Featherstone verweist in seinem Buch *Postcolonial Cultures* (2005) ebenfalls auf die scheinbar beiläufigen und doch omnipräsenten Anspielungen auf die populäre Hindi-Filmkultur, die in seinen Augen zu einem Großteil für die besondere Dynamik des Films verantwortlich sind. Nair habe, so der Autor, die kindlichen Laiendarsteller zwar dazu angehalten, nicht zu schauspielern, was aus ihrer Perspektive bedeutet hätte, einen „Bollywood-Style"[490] zu imitieren. Parallel zu diesem Bemühen rücke der Film durch die Zitate populärer Filme und Songs jedoch deutlich in die Nähe von Hindi-Filmkonventionen.[491] Die Orientierung an europäischen Filmtraditionen sowie an Stilen des Dokumentarischen bezeichnet er als erkennbar intendiert, in der Umsetzung jedoch sparsam und fragmentarisch.[492] Featherstone macht zudem darauf aufmerksam, dass auch Elemente des Plots dem klassischen Hindi-Kino entliehen sind: Die Geschichte eines Kindes, das von der Familie getrennt wird und das, ohne es zu wollen, in kriminelle Kreise abdriftet, erinnere etwa an den Hindi-Film *Kismet* (Gyan Mukherjee, IND 1943), welchen er nach den Autoren Rajadhyasha und Willemen als klassisches „lost and found movie" definiert. Ein weiteres Beispiel sieht er in der Rolle Babas: Schauspieler Nana Patekar orientiere sich in seinem Schauspiel deutlich am Typus des Schurken, wie er im Hindi-Film häufig vertreten sei.[493] Gleichzeitig weist Featherstone darauf hin, dass sich Nair von dem Muster, wie es etwa in *Kismet* zum Tragen komme, entferne, indem es eben kein Happy End, das heißt kein Wiedersehen zwischen Krishna und seiner Mutter gäbe.[494] Des Weiteren schreibt er, dass das Bemühen um Realismus eine wundersame Wendung für Krishna unmöglich mache: „A magical rescue, the only means of resolving Krishna's predicament, is precluded by the realist mode of the film."[495] Zwar räumt er ein, dass die durch das Kino genährte Fantasie des Jungen eine mögliche Rettung andeutet, dies jedoch nur in der Form, als dass

490 Featherstone S. 110.
491 Vgl. Featherstone S. 110.
492 Vgl. Featherstone S. 110.
493 Vgl. Featherstone, S. 110.
494 Vgl. Featherstone S. 110 f.
495 Featherstone, S. 111 f.

Krishna die dem Hindi-Film eigenen Lösungsvorschläge von der Idylle eines ländlichen und familiären Zuhauses absorbiert habe.

Bis auf zwei Ausnahmen kann ich den Thesen Featherstones zustimmen. Worin ich ihm widerspreche ist erstens in dem Punkt, dass *Salaam Bombay!* deutlich Konventionen des Hindi-Films zeigen würde und Nair sich in ihrer Filmsprache nur fragmentarisch an europäischen Filmtraditionen orientiere. Zweitens unterschätzt er mit seinen Schlussfolgerungen aus meiner Sicht, was die Filmkultur für die Kinder in *Salaam Bombay!* bedeutet. Tatsächlich zeigt der Film, dass es um wesentlich mehr als um Eskapismus geht und um mehr als bloß darum, Scheinlösungen in einer falschen Idylle zu finden. Als Institution bietet das Kino den Kindern einen Schutzraum. Es stellt für sie einen Ort des Rückzugs vom alltäglichen, existenziellen Überlebenskampf sowie einen Ort der Gleichheit und der Gleichberechtigung dar. Hier teilen sie, die Ausgestoßenen, ausnahmsweise die Welt mit allen anderen. Ein Gefühl der Zugehörigkeit bietet die Filmwelt den Kindern aber auch in einer weiteren Hinsicht. In ihrem ständigen Zitieren von Filmdialogen, Gesangspassagen und dem Imitieren ihrer Helden offenbart sich die emotionale Bedeutung, die die Filmfiguren für diese Kinder haben. Durch die eingenommenen Rollen bilden sie sich eine imaginäre Schutzhülle und ziehen so aus dem Konsum der Filme ein Wertgefühl, das über die Dauer der jeweiligen Kinovorstellungen hinaus wirkt. Mira Nair scheint die Auffassung Neil Postmans von der Gefahr, die von Medien für Kinder ausgeht, offensichtlich nicht zu teilen. Im Gegenteil: Die Regisseurin zeigt in *Salaam Bombay!*, dass die Bildersprache des Kinos für die Kinder in ihrem Analphabetismus auch die Funktion erfüllt, einen Zugang zu den Rätseln der Welt zu finden.

In der Filmkultur finden die jungen Protagonisten also eine Parallelwelt, als deren Mitglieder sie sich empfinden können. Wie in dem Exkurs zur populären indischen Filmkunst beschrieben, ist die Egalität des Mediums Film ein Phänomen, das Indien insgesamt betrifft. In dem leidenschaftlichen Konsumieren von Filmen gleichen sich Inder aus allen sozialen Schichten und Teilen des Landes. Speziell das populäre Hindi-Kino als die dominanteste Kinokultur Indiens ist nicht nur für die Straßenkinder, sondern in allen Gesellschaftsschichten und für Alt und Jung von großer Bedeutung. Der indische Psychoanalytiker und Buchautor Sudhir Kakar hält es mehr als das Kino vieler anderer Länder für besonders geeignet, den Menschen eine alternative Welt zu bieten. Für ihn sind die in Hindi gedrehten Mainstreamfilme „(…) primäres Vehikel für die gemeinsamen Phantasien der riesigen Menschenmasse des indischen Subkontinents, die kulturell und psychologisch miteinander verbunden sind.“[496] Die Bedeutung von Kino in

496 Kakar 1994, S. 38.

Indien als Übermittler von Werten und sozialer Ordnungen betont auch der renommierte bengalische Autorenfilmer Mrinal Sen: „Cinema is the most persuasive of all visual mediums in India, becoming an effective endorsement of new role models.“[497] Mindestens 12 Millionen Menschen, so wird geschätzt, gehen jeden Tag in Indien ins Kino,[498] und dass, obwohl der Preis einer Karte oftmals dem Verdienst eines Tages entspricht.[499]

Eine Szene aus *Salaam Bombay!* macht den besonderen Effekt, den Filme und die lebendige Filmkultur auf Krishna und die anderen Straßenjungen ausüben, besonders anschaulich. Sie befinden sich hier in einer Kinovorstellung und es wird zwischen ihnen, auf ihren Zuschauerplätzen inmitten des übervollen Kinosaals, und den Filmbildern hin und her geschnitten. Der Filmausschnitt, eine Tanz- und Gesangssequenz, wurde *Mr. India* (IND 1987) entnommen, einem Kassenschlager des Hindi-Film-Regisseurs Shekhar Kapur. Krishna und seine Freunde sind von dem Film in den Bann gezogen. Selbstbewusst und vergnügt singen und tanzen sie lautstark mit. Ein Mann aus der Reihe hinter ihnen fühlt sich gestört, er schlägt ohne zu zögern auf sie ein. Doch die Kinder verteidigen sich, sie appellieren an ihren gleichberechtigten Status als zahlende Gäste und singen weiter. Es wird deutlich: Auch wenn sie selbst in dem geschützten Raum des Kinos den Übergriffen der Erwachsenen ausgeliefert sind, fühlen sie sich gewappnet. In diesem Augenblick sind sie weniger angreifbar, weil sie vollkommen in der Filmwelt aufgehen. Sie sind ungebändigt und unbeschwert, ihre Lebensfreude überwiegt. Für die Kinder verfügt das Kino über die Kraft, ihre existenziellen Nöte für Momente vergessen zu machen und sie zu stärken.

Nair zeigt in *Salaam Bombay!* wiederholt, dass es ganz besonders Tanz, Gesang und Musik sind, die den Kindern Sorglosigkeit und Seelenfrieden schenken,[500] so wie in all ihren Filmen die musischen Elemente eine herausragende Rolle spielen. Dass sie ihren Protagonistinnen und Protagonisten nicht nur dazu dienen, einem Überschwang an Gefühlen Ausdruck zu verleihen, sondern gleichzeitig die Funktion übernehmen, Identität zu stiften und einen kulturellen Zusammenhang zu markieren, lässt sich in einer bestimmten Szene in *Salaam*

---

497 Sen, S. 13.
498 Vgl. Uhl, S. 8.
499 Vgl. Gokulsing und Dissanayake, S. 10.
500 Hier kann man eine direkte Parallele zu Hector Babencos *Pixote: A lei do mais fraco* feststellen: Pixote hegt eine große Bewunderung für einen anderen Heiminsassen, der ein außergewöhnlich guter Sänger ist und eine eigene Band hat, mit der er von Zeit zu Zeit im Hof der Erziehungsanstalt auftreten darf. So sein zu können wie er, ist der einzige Hoffnungsschimmer auf ein besseres Leben, den Pixote hat; es ist seine einzig positive Zukunftsvision. Die Welt der Musik und des Gesangs bilden damit eine Kontrastwelt zu seinem gegenwärtigen Leben; sie scheint wie ein Synonym für das Gute, für Geborgenheit und Frieden, für Unabhängigkeit und Freiheit. (Tragischerweise ist der junge Sänger schließlich der einzige, dem die Flucht aus der Erziehungsanstalt nicht gelingt, da er ein Holzbein hat und somit nicht wie die anderen aus dem Fenster klettern kann).

Bombay! besonders eindrucksvoll beobachten. In dieser Szene, die derjenigen ähnelt, die Nair in der Realität während des Drehs zu *India Cabaret* beobachtet hat, imitieren Krishna, Manju und ihre Mutter Rekha die aus dem Film *Howrah Bridge* (Shakti Samanta, IND 1958) berühmt gewordene Tanz- und Gesangsnummer *Mera Naam Chin Chin Choo*. Es beginnt damit, dass Krishna völlig durchnässt aus dem strömenden Regen in Rekhas Zimmer kommt, um ihr Tee zu bringen. Sie fordert ihn auf sich zu setzen, damit sie ihn abtrocknen kann. Im Radio wird Manjus Lieblingslied gespielt. Sie springt entzückt auf, zieht an ihrer Mutter und beginnt mit ihr zu tanzen. Rekha animiert Krishna und bald bilden sie einen Reigen. Die gesamte Inszenierung der Szene vermittelt ein Gefühl der Geborgenheit. In warmes Licht getaucht und in Kontrast zu dem unbehaglichen Wetter draußen, wirkt Rekhas Raum wie eine Schutzhöhle.

Eine vergleichbare Szene gibt es in Deepa Mehtas Film *Water* (CDN/IND 2005). Dieser Film spielt im Jahr 1938 und erzählt die Geschichte des kleinen Mädchens Chuyia (Sarala), das bereits verheiratet ist und im Alter von acht Jahren zur Witwe wird. Ihre Eltern bringen sie in ein Ashram für Witwen. Fern von ihrer Familie und von der Gesellschaft verstoßen, muss sie von nun an dort leben. Denn nach einem alten Hindugesetz wird ihr nach dem Tod des Ehemanns ein schlechtes Karma zugeschrieben. Das Mädchen freundet sich mit der Witwe Kalyani (Lisa Ray) an, die von den anderen Witwen gezwungen wird, als Prostituierte für sie alle Geld zu verdienen. In der besagten Szene hat gerade der Monsun eingesetzt. Chuyia und Kalyani werden plötzlich von einem Übermut gepackt, der sie ihre elende Situation vergessen und sie vergnügt durch den kargen, gefängnisartigen Raum tanzen lässt. Chuyia und Kalyani drehen sich im Kreis, hüpfen auf einem Bein und spielen schließlich das klassische Abklatschspiel, das in der Regel kleine Kinder spielen: Sie sitzen sich gegenüber und klatschen sich gegenseitig rhythmisch in die Hände. Dabei sitzen sie vor dem vergitterten Fenster; im Gegenlicht sind sie nur als schwarze Umrisse zu erkennen. Das Bezeichnende an dieser Einstellung ist, dass die beiden Tanzenden beziehungsweise Spielenden einander zugewandt sind und die Vergitterung des Fensters, die in dem Kontrast des Gegenlichts ebenfalls deutlich hervortritt, von ihnen wortwörtlich links beziehungsweise rechts liegen gelassen wird. In dieser Szene wenden sich Kalyani und Chuyia in ihrem Gefangenendasein nicht sehnsüchtig nach außen, sondern finden in der Zentrierung, das heißt in ihrer gegenseitigen Zuwendung, einen Moment der Lebensfreude und der Unabhängigkeit von aller Missachtung und Demütigung.

Während ihre Beziehung eher den Charakter einer Freundschaft unter Mädchen hat, hat Rekhas Tanz mit den beiden Kindern Manju und Krishna etwas Fürsorgliches an sich. Tatsächlich ist die Szene ihres gemeinsamen Tanzes die einzige Szene des gesamten Films, in der Krishna als Kind behandelt und

mütterlich umsorgt wird. Die Handlung des Abtrocknens als eine Form der mütterlichen Zuwendung lässt erneut an *Les 400 coups* erinnern. In einer Szene dieses Films wird Antoine von seiner Mutter gebadet und anschließend trocken gerieben. Hier erfährt er das äußerst seltene Glück, liebevoll von ihr umsorgt zu werden. Nachdem in *Salaam Bombay!* die vorangehenden Szenen eine einzige Abfolge von Zurechtweisungen und Maßregelungen Krishnas darstellen, wird er in dieser Szene ausnahmsweise bedingungslos und warmherzig aufgenommen. Krishna, das verlorene Kind, erfährt hier nicht nur konkret in der Gemeinsamkeit ihres Tanzes, sondern auch in einem übergeordneten Kontext eine Zugehörigkeit, indem er zu einem Mitglied der Gemeinschaft wird, die alle Konsumenten der Filmkultur als kulturelle Heimat umfasst. So erfährt diese Filmkultur hier nicht zuletzt auch in seinen eskapistischen Tendenzen eine wertschätzende Anerkennung, indem sie als Refugium für die zutiefst bedürftigen Kinder erscheint, als eine Welt, in der sie sich beheimatet und bestärkt fühlen können. Es ist mehr als das: Hindi-Filme bedeuten ihre Rettung, sie sind seelische Nahrung für sie.

Gleichzeitig stellt *Salaam Bombay!* mit seiner sozialrealistischen Thematik sowie in seiner Formensprache den totalen Gegenentwurf zum Hindi-Mainstreamfilm dar. Zwar stützt sich Mira Nair für ihren Film auf Elemente der Mythopoetik des Hinduismus, so wie im Hindi-Film die hinduistische Götterwelt als Quelle dient, um Rollenmuster und Dramaturgien zu konzipieren. Im Gegensatz zu den Formula-Filmen nutzt die Autorenfilmerin Nair diese Elemente jedoch, um ihre eigene, kritische Sicht auf die Welt zum Ausdruck zu bringen. Auch setzte Nair in *Salaam Bombay!* aus dem Hindi-Film bekannte Schauspieler auf ihre eigene Weise ein. Bei ihr spielen sie eine Prostituierte oder einen Drogensüchtigen, ohne allerdings als solche moralisch verurteilt zu werden. Auf den Webseiten des Fanmagazins *Planet Bollywood* liest sich das so: „In effect, *Salaam Bombay!* takes Bollywood conventions and pees on it."[501] In einem Artikel der *India Today* schreibt der Journalist M. Rahman, Nair habe den Kindern, die in *Salaam Bombay!* mitspielen, für immer die Faszination am kommerziellen Hindi-Film geraubt.[502] Tatsächlich jedoch äußerte Mira Nair in Interviews immer wieder ihre Anerkennung dieser Filmkultur, aber auch ihre bewusste Unterscheidung davon, wie zum Beispiel in einem Interview mit Marli Feldvoß in der *Epd Film*:

> Es ist eine große Kunst, einen Bollywood-Film zu drehen. Ich tue nichts, was andere besser können. Ich mache mein eigenes Ding.[503]

---

501 Vgl. Muir, S. 68.
502 Vgl. Rahman, S. 114.
503 Nair im Interview mit Feldvoß 2007 (*Epd Film*), S.26.

5.1.7 Mutter Indien?

Die Figur der Rekha ist ein wesentliches Element des Gegenmodells zum Formula-Hindi-Film, wie es Mira Nair mit *Salaam Bombay!* entwirft. Sie ist die einzig präsente Mutterfigur des Films, gleichzeitig wird sie vor allem in ihrem Scheitern als Mutter und zudem in ihrer „Unreinheit" als Frau gezeigt.[504] Obwohl sie offenbar ein inniges und liebevolles Verhältnis zu ihrer Tochter hat, ist es ihr letzten Endes nicht möglich, sie zu beschützen. Als Manju etwa einmal von ihrem gewalttätigen Vater beinahe vom Balkon geworfen wird, schreitet Rekha nicht ein. Auch lässt sie ihre Tochter immer wieder alleine, um es Baba recht zu machen. Nach Belieben wird sie vor die Tür gesetzt. Wie es ihr draußen ergeht, scheint Rekha nicht zu interessieren, was sie innerhalb des Bordells erlebt, ebenso wenig. Der Beruf als Prostituierte wird ihr schließlich zum Verhängnis, als Manju auf einer ihrer nächtlichen Alleingänge von der Straße aufgelesen und in ein staatliches Kinderheim gebracht wird. Rekha darf ihre Tochter nicht mehr zurückholen. Auch Krishna, für den sie eine Mutterrolle übernommen hat, kann sie nicht bei sich behalten und beschützen. Er geht ihr in der Menschenmasse des Ganeshafestivals verloren.[505] In ihrem Versagen als Mutter widerspricht Rekha einem Mutter- beziehungsweise Frauenbild, wie es in zahlreichen indischen Filmen verbreitet wird. Wie eingangs beschrieben, ist das Wunschbild hier das einer sich für die Familie aufopfernden Mutter, die als Trägerin der Traditionen fungiert.[506] Als moralisch einwandfreie Person kommt

---

504 Rekha ist die zweite Frauenfigur im filmischen Kosmos Mira Nairs, die sich weigert, das traditionell-konservative Frauenbild zu erfüllen. Bereits in *India Cabaret* erscheint eine Frau namens Rekha (interessanterweise also eine Namensvetterin), die ihre Arbeit als Stripteasetänzerin ihrem Mutterdasein vorzieht.

505 Hier bietet sich ebenfalls ein Vergleich mit der Schlussszene aus Babencos Film an: Pixote hat in der Prostituierten Sueli, sehr ähnlich wie Krishna in Rekha, eine mütterliche Freundin gefunden, eine Frau, mit der zusammen er sich in Momenten leicht, glücklich und geborgen fühlen kann. Auch sie sind am Ende des Films die beiden einzigen Übriggebliebenen, hier sogar die einzigen Überlebenden. Ähnlich wie Krishna Rekha, hat Pixote Sueli durch die Tötung eines Freiers zur Hilfe kommen wollen. Reflexartig bietet Sueli dem Jungen daraufhin an, sich seiner wie eine Mutter anzunehmen und mit ihm gemeinsam an einen anderen Ort zu fliehen. Pixote reagiert prompt: Sein Schock über die eigene Tat, seine große Sehnsucht nach Trost sowie danach, sich kindlich verhalten zu können, finden ihren ultimativen Ausdruck darin, dass er wie ein Baby an ihrer Brust saugt. Ihre Reaktion darauf ist vernichtend: Ihr eigenes Trauma, eine Prostituierte und eben nicht wirklich eine Mutter zu sein (sie hatte kurz zuvor einen Fötus abgetrieben), äußert sich darin, dass sie ihn brutal von sich stößt und mit den Worten davonjagt, sie hasse Kinder. Hier zeigt sich noch einmal auf sehr deutliche Weise das Dilemma Pixotes und im Grunde auch das Dilemma all der anderen Kinder, die auf der Straße leben: In dem Moment, in dem sie sich ihrer Kindlichkeit in all ihrer Bedürftigkeit hingeben, sind sie komplett schutzlos, sind sie am angreifbarsten. So wie Krishna muss Pixote am Ende alleine weiter seiner Wege gehen. Auch seine Hoffnung auf eine Ersatzmutter kann sich schließlich nicht erfüllen.

506 Vgl. Piano, S. 174.

ihr die Aufgabe zu, die traditionellen Werte zu bewahren und sie mittels ihrer Versorgung an die Kinder weiterzugeben.[507] Dies entspricht dem konservativ-hinduistischen Weltbild, nach dem die Mutter den Kern der Familie bildet, die wiederum als gesellschaftliche Einheit von zentraler Bedeutung ist.[508]

Im Exkurs zu der populären Filmkunst Indiens wurde darauf hingewiesen, dass dieses Mutterbild besonders in Mehboob Kahns *Bharat Mata* (englischer Titel: *Mother India*, IND, 1957) manifest wird, einem Film, der Generationen indischer Zuschauerinnen und Zuschauer geprägt hat und zur Legende wurde. Auch international hat der Film Aufmerksamkeit auf sich gezogen; unter anderem wurde er mit einer Oscarnominierung geehrt. Dennoch wurde der Filmtitel *Bharat Mata* vor allem zum feststehenden Begriff für ein nationales Selbstverständnis, nämlich das der Gleichsetzung Indiens mit der Mutter als Symbolfigur.[509] Diese Assoziation der indischen Frau als Bewahrerin nationaler Identität wurde mit dem wachsenden Nationalbewusstsein des befreiten Indiens verschiedentlich genutzt. So ist das Erscheinungsdatum des Films kein Zufall, zumal es sich um ein Remake des Films *Aurat* (*Frau*, IND, 1940) handelt, der ebenfalls von Mehboob Khan stammt:[510] 1957 jährte sich die indische Unabhängigkeit zum zehnten Mal, die Premiere des Films fiel also mit den Jubiläumsfeierlichkeiten des jungen Nationalstaats Indien zusammen. Es war Mehboob Kahns offenkundige Intention, mit seinem Film einen Beitrag zur Aufbruchsstimmung der Nehru-Ära zu leisten und das nationale Selbstbewusstsein zu unterstützen. Der Begriff Mother India fand später eine weitere politische Prägung, als er zur inoffiziellen Bezeichnung der Premierministerin Indira Gandhi wurde.

Mehboob Kahns *Bharat Mata* erzählt die Geschichte von Radha und ihren beiden Söhnen, die in armen Verhältnissen in einem kleinen Dorf leben. Nach dem Tod ihres Mannes bringt Radha ihre Kinder und sich mit nahezu übermenschlicher Kraft alleine durch. Sie muss dabei allen möglichen Schicksalsschlägen, lebensbedrohlichen Naturkatastrophen, Hungersnöten und bösartigsten Intrigen trotzen. Wie stark die Figur Radhas symbolisch aufgeladen wurde, verdeutlicht sich schon allein darin, dass sie bereits in den ersten fünfzehn Minuten der Handlung mit drei Hindugottheiten identifiziert werden kann, das heißt mit Dhartimata, der Göttin der Produktivität und Stabilität, mit Lakshmi, der Göttin der Schönheit, des Wohlstands und der Besitztümer und nicht zuletzt mit Radha, ihre Namensgeberin, die in der hinduistischen Mythologie eine stolze und resolute Frau darstellt und als Geliebte Krishnas als Personifikation der

507 Vgl. Wurzinger, S. 87 f.
508 Vgl. Wurzinger, S. 91.
509 Vgl. Uberoi, S. 11.
510 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 57.

Liebe zu verstehen ist.[511] *Bharat Mata* ist nicht nur von Verweisen auf Hindumythologien durchzogen, sondern ist auch im Kontext der neueren politischen Geschichte Indiens zu verstehen. So nimmt der Film zum Beispiel Bezug auf die Auswirkungen der Kolonialherrschaft oder die dramatische Teilung des Landes in Pakistan und Indien. Zu einer Zeit, in der das Verständnis nationaler Identität sich neu zu formieren begann, zeigt sich in diesen religiösen, mythologischen und historischen Bezügen der verstärkte Wunsch, ein ursprüngliches Indien wiederzufinden. So ist *Bharat Mata* auch als Versuch einer Manifestation indischer Identität zu verstehen, die die Vielfalt der Kulturen, Religionen und Sprachen überbrücken und geschichtliche Traumata imaginär rückgängig machen kann. Die allegorische Aufladung des Films findet ihren Höhepunkt, als sich in einer Szene, die auf dem Feld spielt, das Getreide zu den Umrissen des Subkontinents formiert.

In *Salaam Bombay!* wird verschiedentlich auf die Gleichsetzung der indischen Nation mit der idealisierten Mutterfigur angespielt. Als Rekha ihren Mann Baba verlassen will, beschimpft der sie als Hure und spottet, ob sie sich nun plötzlich zur Mutter Indiens verwandelt habe, womit er die mit dem Bild der Mutter verbundene Erhebung ins Heilige meint. „Wie kann denn der Staat eine Mutter ersetzen?“, lautet der verzweifelte Ausruf Rekhas an einer anderen Stelle, nachdem ihr von der Angestellten des staatlichen Kinderheims eröffnet wurde, dass sie kein Recht mehr habe, ihre Tochter mit nach Hause zu nehmen. Außerdem lässt sich die Inszenierung der zutiefst verzweifelten und verstörten Rekha, die nach dem Tod ihres Mannes zwischen den Menschenströmen hin und hergestoßen wird und versucht, sich und Krishna zu retten, als ein Zitat der ewig gebeutelten Radha aus *Bharat Mata* verstehen. Im Gegensatz zu dem berühmten Vorbild kann Rekha in ihrem Kampf jedoch nicht bestehen. Als sie von Schrecken und Trauer über den Verlust ihrer Tochter und über ihre eigene Machtlosigkeit ganz benommen vom Kinderheim nach Hause läuft, wird die Tonspur der Fernsehübertragung eines Kricketspiels auf die Bilder gelegt. Ehemals von der Kolonialmacht importiert, wandelte sich Kricket zu einem Nationalgut Indiens. Bevor in der folgenden Szene der Fernsehmonitor als Tonquelle und die dazugehörigen Zuschauer sichtbar werden, ist bereits in dieser Szene zu vernehmen, dass es sich um ein Spiel zwischen Indien und England handelt und dass Indien im Begriff ist, die ehemaligen Kolonialherren zu schlagen. Die Stimme des Sprechers überschlägt sich vor Freude und Stolz. Durch diese Zusammenlegung eigentlich voneinander unabhängiger Bild- und Tonebenen entsteht ein kontrastierendes Moment: Auf dem Hintergrund des feierlichen nationalen Selbstverständnisses heben sich die real existierenden Probleme und Nöte des Landes,

511 Vgl. Chatterjee, S. 28 f.

personifiziert in Rekha, besonders deutlich ab. Einmal mehr verdeutlicht sich hier der kritische Blickwinkel und provokante Duktus der Regisseurin Mira Nair.

Gwendolyn Audrey Foster sieht in der Darstellung des gewaltvollen Fortreißens der Kinder von ihrer Mutter vor allem eine Demonstration der doppelten Stigmatisierung und Unterdrückung von Frauen in der Dritten Welt, aufgrund ihres Geschlechts zum einen und aufgrund ihrer Armut zum anderen.[512] Indem beinahe alle Geschichten der Straßenkinder jeweils mit dem Schicksal eines Mädchens, so etwa Solasaal, oder einer Frau wie Rekha verwoben worden seien, offenbare sich der schmerzliche Kampf der unterdrückten Frauen als eigentlicher Subtext des Films.[513] Foster interpretiert den Film aus der Sicht einer Postkolonialismus- und Geschlechterforscherin. Doch Mira Nairs Blick scheint weiter gefasst und ist letztlich insbesondere auf ihre Position als Non-Resident-Indian zurückführen: All die beschriebenen Szenen geben Auskunft über die Auseinandersetzung der Autorenfilmerin mit einem kollektiven Ideal von der indischen Nation, das sich zum einen in der Gleichsetzung mit der starken, vollkommen guten und reinen, ausschließlich gebenden Mutter ausdrückt, und damit zum zweiten in der Vorstellung eines großzügigen, verlässlichen, alle umfassenden und versorgenden Heimatlands. Weder entspricht das Bild einer Mutter, das sie in *Salaam Bombay!* entwirft, der Idealvorstellung, noch entspricht ihre Sicht auf Indien dem Wunschbild der Nation, wie es in *Bharat Mata* und in zahlreichen weiteren indischen Filmen bis heute erscheint. Auch die Institution Familie kann in ihrem Film als gescheitert betrachtet werden. Familie dient nicht als ideologisches Fundament; genauso wenig kann sie dauerhaft Geborgenheit und Schutz bieten. Stattdessen wird Familie als ein fragiler Zusammenhang dargestellt, der jederzeit von außen aufzubrechen ist. In *Salaam Bombay!* wird zudem der Staat nicht in der Rolle gezeigt, den Zusammenhalt von Familien zu fördern, sondern im Gegenteil, ihr Auseinanderreißen zu begünstigen. So verweigert Nair in *Salaam Bombay!* den nationalstolzen oder gar verherrlichenden Blick auf Indien, indem sie die Wunschbilder als Trugbilder entlarvt. Dieser Film ist zudem nicht der einzige Film Mira Nairs, in dem es um eine fehlende oder fehlerhafte Mutter geht; tatsächlich zieht sich dieses Motiv durch ihr gesamtes Werk. So häufig, wie es in ihren Filmen mutter- oder auch überhaupt elternlose Figuren gibt, so häufig gibt es Figuren, die heimatlos sind. Im Hinblick auf die Diasporaexistenz der Regisseurin rückt dieser Aspekt die Frage nach ihrer eigenen Beziehung zum Mutterland in den Mittelpunkt.

512 Vgl. Foster 1997, S. 117.
513 Vgl. Foster 1997, S. 118.

Salaam Bombay! war der künstlerische Durchbruch Mira Nairs, der erste große, internationale Erfolg der jungen Regisseurin. Er spiegelt sich in einer Reihe von Nominierungen und Auszeichnungen wider. 1988 gewann *Salaam Bombay!* bei den Filmfestspielen in Cannes die Goldene Kamera, zudem den Zuschauerpreis. Der Film wurde hier frenetisch gefeiert: Nach der Premiere gab es fünfzehn Minuten stehende Ovationen und viele Wiederholungen folgten. Die Auszeichnung brachte Nair zudem ein Preisgeld von 40.000 US-Dollar ein.[514] In gleichen Jahr erhielt der Film auf dem Los Angeles Women in Film Festival den Lilian Gish Award, auf dem Montréal World Film Festival den Preis der Jury, den Publikumspreis und eine Auszeichnung für Mira Nair als Regisseurin. Die Ehrungen setzen sich 1989 mit der Nominierung für den Golden Globe sowie für den César fort. Der Hauptdarsteller des Films, Shafiq Syed, gewann auf den indischen National Film Awards die Auszeichnung als bester Kinderdarsteller, außerdem wurde *Salaam Bombay!* auf diesem Festival mit dem Silver Lotus Award, dem Preis für den Besten Regionalen Film auf Hindi sowie mit dem Preis für die Produktion und für die Regie ausgezeichnet. Nicht zuletzt sollte erwähnt werden, dass der Film eine Nominierung für einen Oscar in der Kategorie Bester ausländischer Film erhielt. Die einzige Oscarnominierung Indiens, die *Salaam Bombay!* voranging, gab es wie bereits erwähnt für *Bharat Mata* im Jahr 1957, dem Geburtsjahr Mira Nairs. 1990 bekam Nairs Film eine Nominierung für den BAFTA Film Award, ebenfalls für den besten ausländischen Film. Zudem gab es jeweils in den Kategorien Bester Film, Beste Regie und Beste Schauspielerin (für Anita Kanwar in der Rolle der Prostituierten Rekha) Nominierungen für einen Filmfare Award, eine der wichtigsten Auszeichnungen, die Filmen in Indien verliehen werden. Aber auch kommerziell stellte sich *Salaam Bombay!*, der mit einem Budget von einer Millionen US-Dollar realisiert wurde, als Erfolg heraus. Nicht nur in den USA, auch in vielen europäischen Ländern startete der Film mit zahlreichen Kopien. In Paris etwa wurde er im August 1988 in elf Kinos gezeigt.[515]

Ein Hinweis auf die Aufmerksamkeit, die *Salaam Bombay!* in der westlichen Welt zuteil wurde, gibt der amerikanische Film *Scenes from a Mall* (Paul Mazursky, USA 1991). Er erzählt davon, wie das gut situierte Ehepaar Deborah (Bette Midler) und Nick Fifer (Woody Allen) am Tag ihrer größten Ehekrise – ihrem 16. Hochzeitstag – durch eine Mall streifen, sich dabei heftig streiten, sich versöhnen und erneut zerstreiten. Zufällig geraten sie in einer Szene in eine

514 Vgl. Rahman, S. 113 f.
515 Vgl. Rahman, S. 114.

Schlange von Menschen, die sich vor einem Kino innerhalb der Mall gebildet hat. Um Nick, der einen hysterischen Anfall erleidet und hyperventiliert, zu beruhigen, bugsiert ihn Deborah kurzerhand und wahllos in die Nachmittagsvorstellung von *Salaam Bombay!*. Während des Films, bei dem sie neben zwei Sikhs die einzigen Zuschauer sind, streiten sie zum Leidwesen der Mitschauenden zunächst lautstark weiter. Nur für einen Moment ist Deborah abgelenkt: Obwohl sie *Salaam Bombay!* ja schon gesehen hätte, fände sie ihn immer noch tief beeindruckend. Nick, der von Woody Allen in typischer Manier verkörpert wird, macht schließlich die leicht theatralische Bemerkung, dass ihm seine Probleme angesichts der Lebenssituation dieser Menschen aus Indien lächerlich vorkommen würden. Er könne sicher sein, dass viele Männer in Indien genauso handeln würden wie er, antwortet Deborah trocken und meint seinen Ehebruch. Während sie zusammen Nicks innere Konflikte analysieren, die laut ihrer gemeinsamen Erkenntnis daraus resultieren, dass ihn seine Mutter als Kind verstoßen hatte, werden ganze Szenen von *Salaam Bombay!* zwischen geschnitten. In dem finalen Augenblick des Films, in dem Krishna Baba ein Messer in den Rücken rammt, rutschen Deborah und Nick von den Kinosesseln zu Boden und haben Sex miteinander. Ein Mann, der sie anschließend beseelt aus dem Kino kommen sieht, kauft sich sofort eine Eintrittskarte für *Salaam Bombay!*.

Scenes from a Mall, der in dem typischen amerikanischen Setting einer Mall spielt, benutzt Nairs Film also einerseits als Gagmaterial. Andererseits spiegelt die beschriebene Szene wider, auf welche Weise der Film offenbar in bestimmten Kreisen rezipiert wurde. Deborahs erste Bemerkung weist darauf hin, dass der Film für eine intellektuelle Elite in Amerika Teil eines Kulturkanons war und es gewissermaßen zum guten Ton gehörte, ihn beeindruckend zu finden. Nicks Aussage, in der er sein eigenes Leben mit demjenigen der Filmfiguren vergleicht, bringt diese demonstrativ demütige Haltung auf den Punkt. Da *Scenes from a Mall* eine durch und durch ironische Komödie ist, geht es hier offenbar darum, ein sogenanntes Gutmenschentum zu veralbern und es als hohl und heuchlerisch zu entlarven. Für Letzteres spricht, dass der Film zeigt, wie *Salaam Bombay!* den beiden Protagonisten im Grunde lediglich als Kulisse für ihre eigenen Inszenierungen und Erlebnisse dient. Anders als die beiden indischstämmigen Zuschauer werden Deborah und Nick trotz ihrer Beteuerungen ganz offensichtlich nicht von den Geschichten des Films berührt, nicht einmal von dem tragischen Ende; ihre pseudo-psychoanalytische Selbstbetrachtung liegt ihnen wesentlich näher. Zusammenfassend ist festzustellen, dass es *Salaam Bombay!* als Kunstwerk vermag, je nach kulturellem Hintergrund der Rezipienten ganz unterschiedliche Resonanzen auszulösen. Immer aber scheint der Film starke Reaktionen zu provozieren.

Neben der Aufmerksamkeit aus den westlichen Ländern war es für Nair vor allem von zentraler Bedeutung, welchen Erfolg ihr Film in Indien erzielen und welche Reaktionen er hier hervorrufen würde, wie sie in dem Interview mit der India Today offenbarte:

> The real test of the film is in India. If people are moved, and kids identify with it, that'll be great.[516]

Tatsächlich lief der Film auch in Indien sehr erfolgreich; 27 Wochen lang war er hier in den Kinos zu sehen.[517] Die Reaktionen der Fachpresse waren dagegen sehr unterschiedlich. Positive Rezensionen kamen vornehmlich aus westlichen Nationen, so etwa von Caryn James, die den Film in der *New York Times* als authentisch und maßgebend bezeichnete.[518] John Pym nannte *Salaam Bombay!* in der *Monthly Film Bulletin* ein „notable début“[519]. Er lobte, dass der Film, obgleich er die erbarmungslose Ungerechtigkeit, die den Protagonistinnen und Protagonisten widerfahre, darzustellen vermöge, angenehm unsentimental sei. Zudem gelinge es Nair trotz des gezeigten Elends, eine Carpe Diem-Stimmung zu verbreiten und in ihren Bildern ein extrem hohes Maß an Vitalität zu transportieren.[520] Vielfach gab es aber auch negative Kritik. Diese bezog sich zumeist auf die mangelnde Sorgfalt im Umgang mit der Doppelperspektive der Regisseurin, die ihr mit ihrem Leben zwischen Indien einerseits und den USA andererseits zugeschrieben wird. Von indischstämmigen und zum Teil auch von westlichen Kritikerinnen und Kritikern wurde ihr vorgeworfen, ihren Insiderblick und Zugang zu sozial Schwachen genutzt zu haben, um sich als Künstlerin in der westlichen Welt zu profilieren und das Verlangen der westlichen Zuschauerinnen und Zuschauer nach exotischen Kontexten mit Echtheits-Faktor zu bedienen, so schreibt es etwa die indischstämmige Universitätsprofessorin und Autorin Poonam Arora und ebenso die indische Postkolonialismusforscherin Gayatri Spivak in ihrem berühmt gewordenen Essay *Can the Subaltern speak?*.[521] Anstatt westliche Sehgewohnheiten herauszufordern, passe sich Nairs Film durch seinen demonstrativen Authentizitätsanspruch im Grunde der Erwartungshaltung eines westlichen Publikums an, was typische Bilder aus Indien seien, kritisiert Simon Featherstone.[522]

---

516 Nair im Interview mit Rahman, S. 113.
517 Vgl. Nair im Interview mit Feldvoß 2007 (Epd Film), S. 26 und Nair im Interview mit Greer.
518 Vgl. James 1989, S. 3.
519 Pym, S. 43.
520 Vgl. Pym, S. 43.
521 Vgl. Arora (Poonam) 1994, S. 294 und vgl. Spivak, S. 284.
522 Vgl. Featherstone, S. 112.

Nairs Blick auf Indien gerate zu einem künstlichen, voyeuristischen, ja touristischen Blick[523] und ihr Humanismus sei ein falscher, er sei nämlich lediglich zur Schau gestellt,[524] schreibt der indische Schriftsteller, Dramaturg und Kulturkritiker Rustom Bharucha – ein Effekt, den Hamid Nacify „performing poverty“[525] nannte.[526]

Hinter den Kritiken steht der gemeinsame Verdacht, dass Nairs Motiv nicht das Interesse an der Lebenswirklichkeit dieser Kinder sei, sondern ihr Drang, sich in der Weltöffentlichkeit, speziell im Westen, mit einer spektakulären Thematik als Filmemacherin etablieren zu können. Die Regisseurin wurde in diesem Zusammenhang außerdem dafür kritisiert, dass sie ihre Möglichkeiten, den Ausgestoßenen und an den Rand gedrängten Menschen eine Stimme zu verleihen, nicht ausgeschöpft habe, so von Samir Dayal in dem Artikel *The Subaltern Does Not Speak: Mira Nair's Salaam Bombay! as a Post-Colonial Text*, in dem er sich auf Spivaks Text bezieht.[527] Verschiedentlich wurde Nair auch vorgeworfen, sie habe mit ihrem Film nicht ausreichend dazu beigetragen, über die Ursachen der Missstände aufzuklären.[528] Die Darstellung von Kinderarbeit und Drogenhandel blieben allzu sehr an der Oberfläche, sodass der Schauplatz Mumbai mit jedem anderen Schauplatz in einem Dritte-Welt-Land austauschbar wäre, meinen etwa Poonam Arora und ihre Kollegin Katrina Irving.[529] Außerdem, so die indisch-amerikanische Filmwissenschaftlerin Jyotika Virdi in dem Magazin „Jump Cut“, stünde aufgrund der Absicht Mira Nairs, einen erfolgreichen Unterhaltungsfilm zu schaffen, die Emotionalisierung der Story zu sehr im Vordergrund.[530] Auch die deutsche Kritikerin Annette Brauerhoch schrieb in der *Epd Film*, *Salaam Bombay!* mache das real bestehende soziale Elend „als Kinovergnügen goutierbar“; es würde „zum reinen Material verkommen“.[531]

Diese Vorwürfe richten sich also auf der einen Seite an Mira Nair als „native informant“[532], wie Gayatri Spivak es nannte, also als diejenige, die über internes Wissen verfügt, mit dem sie jedoch nicht sorgsam, sondern geltungs-

---

523 Vgl. Bharucha, S. 1277.
524 Vgl. Bharucha, S. 1275.
525 Nacify, S. 272.
526 Naficy weist außerdem darauf hin, dass die Vorwürfe, die Nair gemacht würden, als typisch einzustufen seien: „This is not uncommon. Third World insiders frequently lodge this sort of a accusation against their own filmmakers who deal with their society’s poverty and marginalia, even though the same films win plaudits from Western critics as exemplars of realism.“ (Nacify, S. 272).
527 Vgl. Dayal, S. 27.
528 Vgl. Dayal, S. 27 und vgl. Bharucha, S. 1277.
529 Vgl. Arora (Poonam) und Irving 1991, S. 114.
530 Vgl. Virdi, S. 30 f.
531 Brauerhoch 1989, S. 36.
532 Spivak, S. 284.

süchtig umgegangen sei. Auf der anderen Seite wird Nair als Non-Resident-Indian identifiziert. Als solche wird ihr die Fähigkeit abgesprochen, Zeugnis von indischen Kontexten abzulegen, so etwa von Jyotika Virdi.[533] Diese Variante birgt den Vorwurf der Verwestlichung, also den Bezug zu einem indischen Selbstverständnis verloren zu haben und nur noch aus der privilegierten und elitären Perspektive einer in Harvard ausgebildeten Diasporainderin heraus zu handeln.[534] Auch Naficy beschäftigt sich mit dem Dilemma der doppelten Perspektive beziehungsweise mit dem Zwischenstatus Mira Nairs. Doch der Schluss, den er daraus zieht, stellt im Grunde ebenfalls einen Vorwurf dar: „Had *Salaam Bombay!* been more self-reflexive about its own status as a diasporic rumination about India and had it highlighted Nair's own in-betweenness, the film's politics of location may have been less subject to question."[535]

Selbst Nairs Engagement für die Kinder in Form ihrer Salaam Baalak-Stiftung wurde von einzelnen Kritikerstimmen als Ausdruck ihrer Entfremdung gewertet: Ihre Bemühungen, den Kindern, wie sie es selbst formulierte, die Würdigung ihrer Einzigartigkeit und ein neues Selbstbewusstsein zu vermitteln sowie ihnen zu helfen, ihre Talente einzusetzen,[536] seien letztlich nicht mit der sozialen Realität dieser indischen Kinder vereinbar; sie wurden als das Überstülpen typischer amerikanischer Maßstäbe verurteilt.[537] Tatsächlich gingen die einzelnen Kinder vollkommen unterschiedlich aus ihren Erfahrungen mit dem Film hervor. Einige nahmen wieder Kontakt zu ihren Familien auf oder gingen zurück in ihre Dörfer, einige kehrten zu ihrem gewohntem Leben auf den Straßen von Mumbai zurück, einige begannen, zur Schule zu gehen und einige begannen zu arbeiten, meist als Tagelöhner.[538] Einigen wenigen gelang der Sprung in die Filmbranche, wo sie allerdings ebenfalls als Hilfsarbeiter tätig wurden, etwa bei der National Film Development Corporation, die *Salaam Bombay!* koproduziert hatte. So erging es auch Shafiq Syed, dem Hauptdarsteller des Films. Er soll jedoch aus eigener Entscheidung schon nach kurzer Zeit wieder ausgeschieden sein.[539] Vor allem er hatte davon geträumt, an den Erfolg von *Salaam Bombay!* anknüpfen zu können.[540] Einzig Hansa Vithal, die die Rolle der kleinen Manju spielte, gelang es, eine weitere Rolle zu ergattern. Sie

533 Vgl. Virdi, S. 29.
534 Vgl. Naficy, S. 68.
535 Nacify, S. 70.
536 Vgl. Nair im Interview mit Rahman, S. 113.
537 Vgl. Virdi, S. 33.
538 Vgl. Rahman, S. 112.
539 Vgl. Rahman, S.113.
540 Vgl. Rahman, S. 112.

wurde in einer TV-Serie von Siddhart Kak besetzt. Zusätzlich begann sie, die Schule zu besuchen.[541]

Zwei Jahrzehnte, nachdem *Salaam Bombay!* in die Kinos kam, meldete sich Shafiq Syed, das Straßenkind von damals, erstmals selbst in der Öffentlichkeit zu Wort, um von seinen Erfahrungen nach dem Dreh zu berichten. Er tat dies anlässlich des Erscheinens von Danny Boyles *Slumdog Millionaire* (GB, 2008),[542] in dem ebenfalls reale Straßenkinder die Hauptrollen spielen. Auch bei diesem Film wurde sehr kontrovers diskutiert, was hinterher mit den Kindern geschieht, in welcher Welt sie anschließend leben werden und in welcher Verantwortung der Regisseur eines solchen Films steht. Syed führte im Sommer 2009 ein Interview mit dem Journalisten Dirk Peitz, das im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* erschien. Peitz traf einen Mann im Alter von vierunddreißig Jahren, der verheiratet und Vater von drei kleinen Kindern ist. Als Rikschafahrer verdient er 200 Rupien am Tag, was umgerechnet etwa drei Euro sind. Die Familie lebt in einem Raum von fünf Quadratmeter. Zusätzlich haben sie eine kleine Küche und eine Abstellkammer, was insgesamt zehn Quadratmeter Wohnraum ergibt. Sie haben Strom und fließend Wasser aus einem Gartenschlauch – für indische Verhältnisse kein schlechter Standard, befindet Peitz in seinem Artikel.[543] In dem Gespräch mit ihm blickt Syed mit Verbitterung auf die besondere Zeit in seinem Leben zurück. Er erzählt, dass er nur für eine kurze Periode an dem großen Erfolg teilhaben konnte. Nachdem er sich selbst auf riesigen Filmplakaten hatte bewundern können, bei der Verleihung des indischen Filmpreises 1989 vom Präsidenten persönlich die Medaille in der Kategorie Bester Kinderschauspieler überreicht bekam und anschließend drei Nächte in der Suite eines Luxushotels verbringen durfte, habe er wieder in sein altes Leben zurückkehren müssen.[544] Er war wieder Straßenkind, wieder ausgeschlossen, erneut am Rand der Gesellschaft. Shafiq Syed beklagt in dem Interview eine mangelnde Führsorge der Regisseurin, die für ihn einen ersatzmütterlichen Stellenwert bekommen hatte. Er erzählt von den gescheiterten Versuchen, nach dem Dreh in Kontakt mit ihr zu treten. Er habe die Zentren der Stiftung besucht, die Kindern wie ihm gewidmet worden waren. Dort jedoch habe er lediglich erfahren, dass sie mittlerweile weit weg sei, in den USA. Außerdem sei er mit der Begründung abgewiesen worden, dass er mittlerweile zu alt wäre, um Hilfe

541 Vgl. Rahman, S. 114.

542 Die Kritiken auf diesen Film sind mit den Reaktionen vergleichbar, die *Salaam Bombay!* auslöste. (Vgl. Grefe, S. 47 und vgl. Kämpchen 2009, S. 31) Ihm wurde ebenfalls die Zurschaustellung von Armut vorgeworfen. Die Londoner *Times* etwa sowie die BBC bezeichneten den Film gar als „Poverty Porn“ und „Slum Chic“. (Vgl. Everschor, S. 49)

543 Vgl. Peitz (Dirk), S. 11.

544 Vgl. Syed im Interview mit Peitz (Dirk), S. 12.

von ihnen zu empfangen. Was sich Shafiq Syed von Mira Nair erhofft hatte, war die Unterstützung bei der Fortentwicklung seiner Filmkarriere. Auch äußerte er sich enttäuscht darüber, dass sie ihm das „internationale Parkett“ verwehrt habe. Im Gegensatz zu Rubina Ali und Azhar Ismail, die neun- und zehnjährigen Hauptdarsteller aus *Slumdog Millionäre*, sei er nicht mit nach Hollywood genommen worden, als sein Film dort für einen Oscar nominiert wurde. Die Teilnahme an der Verleihung der Goldenen Palme in Cannes habe ihm Mira Nair ebenfalls vorenthalten.[545] Auf eigene Faust versuchte er schließlich, in den großen Studios von Mumbai Anschluss zu finden. Doch auch dort erlebte er Unverbindlichkeit und Zurückweisung. Seine Verzweiflung, dass der Weg, der zunächst so vielversprechend begonnen hatte, schon zu Ende sein sollte, habe ihn sogar dazu gebracht, so berichtet er, einen Selbstmordversuch zu unternehmen: Er versuchte sich im Meer zu ertränken. Nach seiner Rettung durch einen fremden Mann, befolgte er dessen Rat: „Vergiss den Film, vergiss Mumbai! Fahr nach Hause!“[546]. So kehrte er zu seiner Familie zurück, nach Bangalore,[547] von wo er im Oktober 1986 in die fremde Stadt gekommen war, um als Lumpensammler zu arbeiten.[548] In Bangalore lebt Shafiq Syed heute noch.

Es ist zu bedenken, dass seine Erzählungen sein ganz persönliches und kindliches Erleben widerspiegeln, welches von dem großen Bedürfnis nach einer gesicherten Lebenssituation geprägt gewesen sein muss. Inwieweit Mira Nair nach Abschluss der Dreharbeiten in der Kühle gehandelt haben mag, wie Shafiq Syed es beschreibt, wird offen bleiben. Die Frage nach der Zuständigkeit einer Regisseurin oder eines Regisseurs für seine Darstellerinnen und Darsteller beziehungsweise Portraitierten ist eine grundsätzliche Frage, für die es keine allgemeingültige Antwort geben kann. Eine semi-dokumentarische Produktion sowie die Arbeit mit bedürftigen Kindern ergeben eine spezielle Situation, in der die Regisseurin oder der Regisseur besonders angreifbar wird. Auf die Kritik, sie habe die Straßenkinder für ihre Zwecke ausgebeutet, reagierte Nair selbst mit Unverständnis („I was always concerned about people calling the film exploitative“[549]) und noch einmal mit der Erklärung, man sei sich der Verantwortung den Kindern gegenüber stets bewusst gewesen.[550] Es habe ein ausgewogenes Verhältnis zwischen ihnen bestanden: „There was a constant give and take between us and the children which fed the film throughout.“[551] Das Ziel sei nie gewesen,

545 Vgl. Syed im Interview mit Peitz (Dirk), S. 11.
546 Vgl. Syed im Interview mit Peitz (Dirk), S. 14.
547 Vgl. Syed im Interview mit Peitz (Dirk), S. 11 ff.
548 Vgl. Rahman, S. 113.
549 Nair im Interview mit Redding und Brownworth, S. 166.
550 Vgl. Nair im Interview mit Redding und Brownworth, S. 166.
551 Nair im Interview mit Rahman, S. 114.

Illusionen zu kreieren, sondern man habe Vertrauen aufbauen wollen.[552] Anders als die anderen Programme, die damals in der Stadt für die Straßenkinder existiert haben, hätten sie die Kinder akzeptiert, wie sie seien, erklärte Nair in einem anderen Interview.[553] Im Gegensatz zu üblichen Programmen und Ansätzen, hätten sie sich um einen nachhaltigen Effekt bemüht:

> We looked all over Bombay and there were so many rehab programs that cleaned up the kids on Friday and put them back on the streets on Saturday. Or they were very into rehabilitation – "you can't be a street kid" and all that. None of them reflected our philosophy, which was to accept them as they were.[554]

Die Frage, ob Mira Nair gehofft habe, durch ihren Film etwas wesentlich ändern zu können, wies sie im Jahr 1988 noch weit von sich. Als Hauptziel erklärte Mira Nair damals ihren Wunsch, nämlich Aufmerksamkeit zu erregen, die den Kindern zugute kommt:

> I'm not a reformer or an agitprop film maker. But if the film provokes people to see and feel for the children of the streets it will be wonderful.[555]

2002 dagegen stellte sie fest, dass ihr Film und der damit verbundene Umgang mit den Straßenkindern einen deutlichen Einfluss auf die indische Regierung genommen hätten:

> It's actually changed the way the Indian government regards street kids. I think this has been a result of the vibrant activities in our organisation.[556]

Die Vorwürfe, die ihr von indischen Kritikerinnen und Kritikern gemacht wurden, deutete Mira Nair als Neid: „I was seen as an outsider in the beginning and then an object of great envy."[557] Aus Shafiq Syeds Erzählungen, genauso wie aus den Reaktionen der indischen Fachpresse, lässt sich jedenfalls eine bestimmte Tendenz herausfiltern: Der Generalverdacht der Untreue, der der Diasporakünstlerin entgegengebracht wird. Dieser Konflikt, der möglicherweise tatsächlich von Neid genährt wird, ist nicht aufzuklären und aufzulösen.

Salaam Bombay! zeigt eine deutliche Ambivalenz in der Beziehung zu Indien und er zeigt bereits, dass Mira Nair nicht nur als Persönlichkeit, sondern auch als Künstlerin in ihrem Filmschaffen ihre eigene Lösung gefunden hat, in verschiedenen Kulturen zu leben. Sie verzichtet auf Eindeutigkeit; selbstverständlich mischt sie europäische mit indischen Filmtraditionen, Dokumentarisches mit Fiktionalem. *Salaam Bombay!* lässt ihre Handschrift schon sehr deut-

552 Vgl. Nair im Interview mit Rahman, S. 113.
553 Vgl. Nair im Interview mit Greer.
554 Nair im Interview mit Greer.
555 Nair im Interview mit Rahman, S. 113.
556 Nair im Interview mit Greer.
557 Nair im Interview mit Greer.

lich erkennen. Und dieser Film hat den Grundstein ihrer Karriere gelegt: Die Reaktionen auf ihn, im Positiven wie im Negativen, mögen die internationale Beheimatung Mira Nairs verstärkt haben.

Mit ihrem nächstem Spielfilm, *Mississippi Masala*, entfernt sich die Regisseurin in verschiedener Hinsicht von Indien. Es ist ein Film, der das Thema der Diaspora fokussiert und der vor allem auch etwas über Nairs Verankerung in ihrem Exilland, den USA, erzählt.

5.2 *Mississippi Masala* (1991)

5.2.1 Zum Inhalt des Films

Mississippi Masala erzählt die Geschichte einer ugandischen Familie mit indischen Vorfahren. Der Film beginnt mit einem historischen Datum. Im Jahr 1972 beschloss der damals regierende ugandische Diktator Idi Amin die Vertreibung der Bürger asiatischer Abstammung. Jay (Roshan Seth), der Vater der Familie, seine Frau Kinnu (Sharmila Tagore) und ihre kleine Tochter Meena (Sahira Nair) sind gezwungen, das Land zu verlassen. Bis zu diesem Zeitpunkt arbeitete Jay als erfolgreicher Anwalt. Die Familie lebte in einem herrschaftlichen Haus mit einem weiten Blick auf die idyllische Landschaft rund um den Viktoriasee. Jay ist ugandischer Staatsbürger und fühlt sich auch emotional in diesem Land beheimatet. Er wuchs bei einer afrikanischen Ziehmutter auf, mit deren leiblichem Sohn Okelo (Konga Mbandu) ihn bis ins Erwachsenenalter eine tiefe Freundschaft verbindet. Jays heimatliche Verbindung zu Afrika äußert sich zum Beispiel darin, dass er afrikanische Kleidung trägt. Seine Frau Kinnu dagegen ist in der Regel traditionell indisch gekleidet. Ihre Verinnerlichung indischer Traditionen kommt an mehreren Stellen des Films zum Ausdruck. Obwohl auch sie in Uganda geboren und aufgewachsen ist, hat sie eine deutlich weniger intensive Bindung an Afrika. Für Jay ist es in seiner Heimatverbundenheit unvorstellbar, Uganda zu verlassen. Er wehrt sich gegen die Tyrannei Amins, indem er sich öffentlich in einer Radiosendung gegen ihn ausspricht. Dafür wird er inhaftiert. Okelo gelingt es, ihn freizukaufen. Dennoch entzweien sich die Freunde kurze Zeit später. Jay fühlt sich von Okelo verraten, weil dieser ihn drängt, das Land zu verlassen. Als er ihm entgegen hält, Uganda sei sein Heimatland, antwortet Okelo dies sei unmöglich, da Afrika von nun an nur noch schwarzen Afrikanern gehöre. Außerdem beschwört Okelo Jay, an den Schutz seiner Familie zu denken. Tief enttäuscht über seinen alten Freund, der für ihn wie ein Bruder war, fasst Jay schließlich dennoch den Entschluss, Uganda zu verlassen. Die Familie emigriert über England in die USA, nach Greenwood in Mississippi.

An dieser Stelle macht der Film einen zeitlichen Sprung und setzt die Handlung zu einem Zeitpunkt fort, der achtzehn Jahre später liegt. Die Familie lebt und arbeitet nun in einem Motel, das von anderen Diasporaindern geführt wird. Eng eingebunden in eine Gemeinde von Non-Residant-Indern bestimmen indische Traditionen ihren Alltag, zum Beispiel indem sie ein traditionell ausgerichtetes Hochzeitsfest mit organisieren und feiern. Kinnu wünscht sich auch für ihre eigene Tochter, die mittlerweile vierundzwanzig Jahre alt ist, einen wohl situierten Inder als Ehemann. Jays Interesse ist dagegen auf die Vergangenheit gerichtet. Er verbringt seine Zeit vor allem damit, Briefe an die ugandische Regierung zu verfassen, mit denen er seinen ehemaligen Besitz einklagt. Meena (Sarita Choudhury) ist zu einer selbstbewussten, jungen Frau erwachsen. Der Erwartung ihrer Mutter, dass sie die Rolle einer traditionsbewussten Tochter erfüllt und besonders ihrem Wunsch, sie zu verheiraten, begegnet Meena mit wohlwollendem Spott. Obwohl sie versucht, Konfrontationen zu vermeiden, macht sich eine ausgeprägt rebellische Haltung bei ihr bemerkbar. Nicht zu übersehen, ist sie zu einem Kind der USA geworden, das seinen eigenen Weg gehen will. Eines Tages verursacht Meena einen Autounfall. Der Wagen, den sie fährt, gehört dem Diasporainder (Ranjit Chowdhry), in dessen Hotel sie und ihre Eltern leben und arbeiten. Der Wagen, auf den sie auffährt, gehört einem jungen dunkelhäutigen Amerikaner namens Demetrious (Denzel Washington), der ein Teppichreinigungsgeschäft betreibt. Am Abend desselben Tages begegnet ihm Meena ein zweites Mal, diesmal in einer Diskothek. Dorthin hat sie Harry (Ashok Lath), der Wunschkandidat ihrer Mutter, ausgeführt. Demetrious fordert Meena zum Tanz auf, weil er seine Exfreundin eifersüchtig machen will. Aus diesem Vorwand entwickelt sich jedoch schnell echtes Interesse. Auch Meena findet Gefallen an ihm und sie verlieben sich ineinander.

Mit ihrer Liebe zueinander lösen Meena und Demetrious in ihrer Umgebung große Konflikte aus. Beide Seiten, das heißt sowohl die black community, aus der Demetrious stammt, als auch die indische Gemeinde Meenas, reagieren ablehnend. Besonders jedoch im Verhältnis zu ihren Eltern löst Meenas Liebe zu Demetrious eine große Krise aus. Während die entsetzte und wütende Reaktion ihrer Mutter daher rührt, dass sie ihre Tochter lieber traditionsgerecht in den Händen eines indischen Mannes sehen möchte, hat die Wut des Vaters einen anderen Ursprung. Meenas Verbindung mit einem Afro-Amerikaner berührt sein altes Trauma: Jay hat die Enttäuschung und Verletzung über das Verhalten seines Freundes Okelo noch nicht überwunden. Einer multikulturellen Beziehung kann er nur mit Misstrauen begegnen. Der Konflikt eskaliert, als Meena und Demetrious eines Tages von Mitgliedern der indischen Gemeinde in der Küstenstadt Biloxi entdeckt werden. Um einmal ungestört zu sein, hatten sie sich dort heimlich für eine Nacht in ein Ferienzimmer eingemietet. Es kommt zu einer

Schlägerei zwischen Meenas Leuten und Demetrious. Schließlich greift sogar die Polizei ein und es kommt zu einer Gerichtsverhandlung. Jay untersagt Demetrious den Kontakt zu seiner Tochter. Tatsächlich führt der Druck von beiden Seiten zunächst zu einer Trennung des Paars. Vorurteile und rassistische Tendenzen gegenüber der jeweils fremden community dominieren nun das Geschehen und führen zu immer mehr Zerstörung. Weil ihm seine indischen Kunden, in deren Motels er die Teppiche reinigte, wegfallen, droht Demetrious die Pleite seines Geschäfts. An der Bank wird ihm ein weiteres Darlehen verweigert. Demetrious fühlt sich diskriminiert. Um finanziell überleben zu können, muss er den indischen Motelbesitzer, mit dessen Auto Meena den Unfall verursachte, entgegen seiner ursprünglichen Absicht doch noch verklagen.

Dies hat zur Folge, dass Jay in Auseinandersetzungen mit seinem Arbeitgeber, dem indischen Motelbesitzer gerät. Er bittet Jay, das Motel zu verlassen. Jay beschließt, mit seiner Familie nach Uganda zurückzukehren. Er ist gekränkt von einer weiteren Loyalitätsaufkündigung. Außerdem will er jeden weiteren Kontakt zwischen Meena und Demetrious vermeiden. Meena entwickelt allerdings einen eigenen Plan. Heimlich sucht sie Demetrious auf und bittet ihn um ein klärendes Gespräch. Die beiden versöhnen sich schließlich. Sie fassen den Beschluss, zusammen zu bleiben und zu einer Reise durch die USA aufzubrechen. Ihren Lebensunterhalt wollen sie sich verdienen wie bisher: Sie wollen als Reinigungskräfte in Motels arbeiten. Im Unterschied zu vorher sind sie jetzt jedoch mobil. Ihr Fortbewegungsmittel ist Demetrious Van, mit dem er bisher zu seinen Kunden gefahren ist. Meena und Demetrious verlassen ihre Familien und ihr soziales Umfeld. Als Paar bilden sie eine neue Einheit.

5.2.2 Der zweite Spielfilm

Nach der plötzlichen, weltweiten Aufmerksamkeit, die der jungen Regisseurin Nair durch *Salaam Bombay!* zuteil wurde, erreichten sie zahlreiche Angebote für neue Filmprojekte. Vor allem die Oscarnominierung beförderte sie in eine neue Liga: Hollywoods Interesse war geweckt. Keines der Projekte jedoch konnte Nair beeindrucken.[558] Also entschied sie sich, gemeinsam mit ihrer Freundin, der Drehbuchautorin Sooni Taraporavala, einen eigenen Stoff zu entwickeln und sich auf die Suche nach einer Finanzierung zu machen. Produziert wurde der Film schließlich von Mirabai Films in Kooperation mit den Produktionsfirmen Studio Canal Souss Film Inc., Odyssey Motion Pictures, Cinecom Pictures, Movie Works, Channel Four Films und Black River Productions. Die Zusam-

558 Vgl. Painell, S. 4.

menarbeit mit Hollywoodproduzenten bedeutete harte Kämpfe für Nair und Taraporavala. Es handelte sich um eine fast sechs Millionen Dollar teure Produktion.[559] Einen Film von solcher Größenordnung zu produzieren und dabei gänzlich auf die Besetzung einer Hauptrolle mit einer hellhäutigen Schauspielerin oder einem hellhäutigem Schauspieler zu verzichten, schien den Produzenten unvorstellbar. Von diesen Auseinandersetzungen abgesehen, umgab sich Mira Nair ähnlich wie am Set ihres ersten Spielfilms vor allem mit Bekannten und Vertrauten. Neben Sooni Taraporevala als Drehbuchautorin war ihr damaliger Ehemann Mitch Epstein wieder als Koproduzent sowie als Szenenbildner beteiligt. Ausführende Produzentin war, ebenfalls zum zweiten Mal, Cherie Rodgers. Erstmals kooperierte Nair mit Lydia Dean Pilcher, die hier als produzierende Set-Aufnahmeleiterin fungierte. Ihre Zusammenarbeit setzt sich bis in die Gegenwart fort. Erster Kameramann war bei diesem Film der mittlerweile vielfach ausgezeichnete Ed Lachman. Nachdem er zunächst verstärkt für Regisseure des Neuen Deutschen Films gearbeitet hatte, das heißt für Werner Herzog (zum Beispiel *How much Wood Would a Woodchuck Chuck*, 1976), Wim Wenders (zum Beispiel *Der amerikanische Freund*, 1977) und Volker Schlöndorff (*Ein Aufstand alter Männer*, 1987), drehte er auch in den USA für Independent- und Autorenfilmer, etwa für Peter Bogdanovich (*They All Laughed*, USA 1981), später zum Beispiel für Paul Schrader (*Light Sleeper*, USA 1992), Steven Soderbergh (*The Limey*, USA 1999) oder Robert Altman (*Dr. T and the Women*, USA 2000). Direkt im Anschluss an *Mississippi Masala* war er der erste Kameramann bei *London Kills Me* (UK 1991), für den Hanif Kureishi das Drehbuch schrieb sowie sein Regiedebüt gab.[560]

Bei ihrer Suche nach einem geeigneten Thema für ihren zweiten Spielfilm stieß Mira Nair auf die Geschichte der asiatischen Bevölkerung in Uganda. Parallel dazu entwickelte Sooni Taraporavala die Idee einer Liebesgeschichte, die von einem schwarzen Amerikaner und einer Inderin handeln und nach dem Romeo und Julia-Prinzip funktionieren sollte. Die Exilinderin griff dabei auf eigene Erfahrungen zurück: In ihrer Studienzeit in Harvard hatte sie sich zum Unglück ihrer Eltern in einen Amerikaner verliebt, einen hellhäutigen Jungen aus Chicago.[561] Bei ihrer gemeinsamen Drehbuchkonzeption wollte Taraporavala die Liebesgeschichte in den Vordergrund rücken, Nair dagegen die politische Ge-

559 Vgl. Muir, S. 81.
560 Preise erhielt Ed Lachman zum Beispiel für Sophia Coppolas Erstlingswerk *The Virgin Suicides* (USA 1999), etwa den IFP Award. Für *Far from Heaven* (Todd Haynes, USA, Frankreich 2002) erhielt er eine Oscarnominierung sowie viele amerikanische Kritikerpreise, etwa den Independent Spirit Award.
561 Vgl. Freedman, S. 14.

schichte in Verbindung mit der Familiengeschichte.[562] Dass sich die Gewichtung schließlich zugunsten der Liebesgeschichte verschob, hing mit den speziellen Bedingungen einer Hollywoodproduktion zusammen: Die Besetzung der Rolle des jungen Liebhabers mit Denzel Washington, der bereits ein aufstrebender Star war, bedeutete automatisch, dass die Geschichte des indischen Vaters in der Drehbuchentwicklung ein Stück weit zurückgedrängt wurde.[563] Die Liebesgeschichte sei also deshalb ein notwendiges Element gewesen, um am Ende genügend Kinokarten verkaufen zu können, erklärte Nair in einem Interview.[564] Die folgenden Filmanalysen werden jedoch zeigen, dass sie noch weitere, für das Werk der Regisseurin typische Funktionen erfüllt.

In anderen Punkten konnte Nair ihre Interessen gegen die Regeln des Hollywoodsystems durchsetzen, wie ihr Verzicht auf die Besetzung der Hauptrollen mit einer weißen Schauspielerin oder einem weißen Schauspieler zeigt. Hinzu kommt Nairs Mut, Hauptrollen auch mit unbekannten Gesichtern zu besetzen. Roshan Seth und Sharmila Tagore sind zwar in Indien Stars, im Westen jedoch eher einem kleinen Publikum bekannt. Seth hat sich vor *Mississippi Masala* vor allem durch seine Rollen in *Gandhi* (Richard Attenborough, IND, GB 1982) – hier spielte er Jawaharlal Nehru – und in *My Be*auti*ful Laundrette* (Stephen Frears, GB 1985) einen Namen gemacht. Die Karriere von Tagore, die eine Großnichte des berühmten Rabindranath Tagore ist, begann mit ihrer Rolle in Satyajit Rays *Apur sansār* (englischer Titel: *The World of Apu*, IND 1959), dem dritten Teil seiner „Apu-Triologie".[565] Sarita Choudhury gab in *Mississippi Masala* ihr Schauspieldebüt. Charakteristisch für die Regisseurin Nair ist auch, dass sie ihre eigene Familie ins Spiel brachte: Die Rolle der jungen Meena wurde von ihrer Nichte Sahira Nair verkörpert.[566] Diese Mischung in der Besetzung mit noch unbekannten Schauspielerinnen und Schauspielern und solchen, die sich bereits einen Namen gemacht haben, erweist sich als typisch für Mira Nairs Filme. Ähnlich wie bei *Salaam Bombay!*, wo dieses Prinzip Teil des semidokumentarischen Konzepts war, scheint die Vergleichbarkeit der Biografien und Lebenserfahrungen zwischen Darstellerinnen und Darstellern und den von ihnen verkörperten Figuren hier ebenfalls bedeutsam zu sein. So spricht zum Beispiel Sarita Choudhury von einer großen Nähe zwischen ihr und ihrer Rolle. Geboren wurde sie in Jamaika, aufgewachsen ist sie hauptsächlich dort und in Italien. Sie ist die Tochter einer Engländerin und eines Bengalen, der für die UNO arbeitete und deshalb mit der Familie von einem Land zum nächsten zog.

562 Vgl. Muir, S. 79.
563 Vgl. Muir, S. 42 f.
564 Vgl. Nair im Interview mit Greer.
565 Vgl. Anonymus, *The New York Times*, 09.11.1990.
566 Sahira Nair wird in *The Namesake* noch einmal von Nair in einer Nebenrolle besetzt warden.

Choudhury berichtete, dass sie die Entwurzelung der von ihr verkörperten Figur gut nachvollziehen konnte:[567]

> It was a perfect story for me. I know nothing about India. The country is like a story book to me. So I could identify with the heroine, Meena, instantly. (…) Like Meena, I too have no roots. I am like a flotsam of society, moving from one shore to another.[568]

Nachdem die Fragen zum Cast geklärt waren und bevor sie eine endgültige Drehbuchversion verfassten, begaben sich die Regisseurin und die Drehbuchautorin auf eine intensive Rechercheresie, die sie im März 1989 von South Carolina nach Mississippi und schließlich nach Uganda führte.[569] Die Menschen, die sie unterwegs trafen, und die Geschichten, die sie mit ihnen erlebten, dienten ihnen als Inspiration. In den USA besuchten sie zahlreiche Motels – sie hatten herausgefunden, dass diese zu achtzig Prozent von indischen Einwanderern betrieben werden[570] – und führten auch eine Reihe Interviews mit Exilindern, die einst aus Uganda vor Idi Amins Regime fliehen mussten.[571] Die Begegnung mit einer indischstämmigen Frau, die einen Likörshop hatte, woben sie unmittelbar in die Gestaltung ihrer Filmfigur Kinnu ein. Auch die Entwicklung der Figur Demetrious geht auf ein konkretes Ereignis zurück. Eines Tages wurden Nair und Taraporavala in einen Autounfall verwickelt, wobei sie einem Teppichreiniger namens Demetrious auf den Wagen auffuhren. Die Figur Jays war inspiriert durch einen Anwalt, dem sie in Uganda begegneten, und der seinen ihm enteigneten Besitz von der Regierung einklagen wollte.[572] Ihre Recherchen in Uganda führten außerdem zu einer Wendung in Mira Nairs Privatleben. Um sich genauer über die Vertreibung der Asiaten durch Idi Amin zu informieren, traf sie den indisch-afrikanischen Politikwissenschaftler Mahmood Mamdani zu einem Interview. Der in Kampala lebende Professor und Autor ist unter anderem bekannt als Verfasser des Sachbuchs „From Citizen to Refugee“. In Uganda geboren, erlebte er selbst die Vertreibung durch Idi Amin. Anders als Nairs Protagonistinnen und Protagonisten kehrte er im Jahr 1979, als sich die Lage für die asiatische Bevölkerung wieder entspannte, nach Uganda zurück.[573] Mamdani und Mira Nair verliebten sich ineinander und er wurde ihr zweiter Ehemann. Das Haus in Kampala, in dem in der Filmhandlung Meena, Kinnu und Jay leben, ist bis heute das Haus des Paars. Dort verbringt Nair etwa ein Drittel des Jahres.[574]

---

567 Vgl. Choudhury im Interview mit Freedman, S. 14.
568 Choudhury im Interview mit Painell, S. 4.
569 Vgl. Freedman, S. 13.
570 Vgl. Muir, S. 76.
571 Vgl. Freedman, S. 13.
572 Vgl. Muir, S. 76 f.
573 Vgl. Banks, S. 28.
574 Vgl. Stone, S. 31.

Ähnlich wie bei *Salaam Bombay!* bedienten sich die Regisseurin und ihre Drehbuchautorin auch bei diesem Film am „Material des Lebens", so wie es Nairs großes Vorbild Satyajit Ray formuliert hatte.[575] Ihre Arbeitsweise der intensiven, direkten und kommunikativen Recherche zeugt von dem ausgeprägten Interesse der ehemaligen Dokumentarfilmerin an realen Welten oder wie sie es selbst anlässlich des Erscheinens von *Mississippi Masala* einem Journalisten gegenüber ausdrückte: „I believe in relevant cinema"[576]. Ihrem ersten Spielfilm ähnlich lehnt Nair ihre Geschichte an eine äußere Realität an, diesmal an die historischen Ereignisse in Uganda im November 1972, sowie an ein Thema von akuter gesellschaftspolitischer Brisanz, hier Rassismus in vielfältiger Form und Ausprägung, insbesondere im Süden der USA und innerhalb indischer Exilgemeinden. Gwendolyn Audrey Foster erkennt vor allem in der besonderen Darstellung der weißen Bevölkerung eine Anknüpfung Mira Nairs an ihre Ursprünge im Cinéma Vérité:

> (…) Nair exposes the manipulation of exiled migrant people of color by exposing the machinations of white Southerners. These moments have the veracity of truth-claims usually found in more formal Cinéma Vérité (…).[577]

Die Gespräche der Weißen in einigen wenigen Szenen des Films haben tatsächlich keinen dramaturgisch bedeutsamen, handlungstragenden Charakter, offenbaren jedoch eine bestimmte Grundatmosphäre. Wenn sich ein paar alte „rednecks" fragen, ob die „nigger" wieder Ärger machen, oder wenn sie den Wunsch aussprechen, dass die Inder endlich wieder in ihre „Reservate" zurückkehren würden, bilde Nair eine soziale Wirklichkeit ab, so Foster. Die ökonomische Unterdrückung und Abhängigkeit der schwarzen von der weißen Bevölkerung verdeutliche sie am Beispiel eines weißen Bankangestellten, der Demetrious den Kredit verweigert und ihm damit seine wirtschaftliche Existenz zerstört.[578]

So wie in ihrem ersten Spielfilm lässt sich jedoch auch in *Mississippi Masala* beobachten, dass sie der Verankerung ihrer Geschichte in der harten Realität eine Komponente entgegenstellt, die eben diese zu überwinden scheint. Was in *Salaam Bombay!* die Phantasiewelt der Kinder ist, die in ihrer Leichtigkeit und Verspieltheit ein notwendiges Gegengewicht zu der nur schwer zu ertragenden Realität bildet, ist in *Mississippi Masala* die Liebesgeschichte zwischen Meena und Demetrious. Gemeinsam ist den beiden Filmen ebenso, dass diese besondere Kraft aus einer kindlichen Perspektive herrührt: Meena wird als Kind in die Handlung eingeführt und für die erwachsene Figur kehrt die Kindheit in Form

575 „Das Material des Films ist das Leben", Ray zitiert von Seeßlen (Vgl. Seeßlen, S. 37).
576 Nair im Interview mit Painell, S. 4.
577 Foster 1997, S. 125.
578 Vgl. Foster 1997, S. 124 f.

von Träumen zurück. Diese Erinnerung gibt ihr einen wichtigen Impuls für ihr gegenwärtiges Handeln: Als sie eines Nachts von den grausamen Erlebnissen in der Zeit ihrer Vertreibung träumt und sich selbst als kleines, verstörtes Mädchen sieht, verdeutlicht sich noch einmal das Unverständnis und die Angst, die sie damals geprägt haben. So erfährt sie eine Bestärkung in ihrem aktuellen Konflikt mit den Eltern und hält umso mehr an ihrer Liebe zu Demetrious fest; es scheint, als bestätige sich das ehemals kindliche Selbstverständnis, nach dem eine gewalttätige Trennung keinen Sinn macht, Hautfarben keinen Unterschied zwischen Menschen markieren sollen und nach dem ein friedliches Zusammenleben doch möglich ist. Eben diese im besten Sinn naive, kindlich-positive Sicht, die bei Nair auch die Kraft der Imagination genannt werden kann, wurde Anlass zur Kritik. So bemängelt Verena Lueken in der *Epd Film*, die Regisseurin gebe ihrem Film „(…) einen so versöhnlichen Ton, als könne die Liebe alle Fronten befrieden“[579] und bleibe den Konflikten gegenüber „zu zaghaft“[580]. *Mississippi Masala* verhalte sich „nett in alle Richtungen“[581], es sei ein „(…) typischer zweiter Film nach einem überragenden Debüt, das einen Erwartungsdruck erzeugte, der Mira Nair offenbar jeden Mut verlieren ließ.“[582] Um diese Kritik soll es zum Ende des Kapitels noch einmal ausführlicher gehen.

Anders als bei *Salaam Bombay!* ist Indien in ihrem zweiten Spielfilm nicht mehr der zentrale Schauplatz der Filmhandlung, sondern bildet eine Heimat in der Ferne. Denjenigen, die in diesem Film Indien für sich als Heimat definieren, ist das Land im Grunde unbekannt. Hauptprotagonistin Meena hat niemals einen Fuß in das Land gesetzt, ihre Eltern Jay und Kinnu vermutlich auch nicht. Keine Szene in diesem Film spielt in Indien. Neben einer kurz gehaltenen Vorgeschichte und einigen Flashbackszenen, die in Kampala spielen, findet die Filmhandlung vor allem in den USA statt. Afrika, das Jay als sein Heimatland definiert, bleibt für ihn nach der Vertreibung eine Projektionsfläche seiner Sehnsucht. So thematisiert Mira Nair in ihrem zweiten Spielfilm vor allem etwas, das sich auch in ihren folgenden Filmen als roter Faden abbilden wird: Das Leben in der Diaspora.

Entgegen allem Druck gelang es Nair in *Mississippi Masala* erneut, ihre eigene Vision zu verfolgen. Der Erfolg scheint ihr Recht zu geben. So spielte der Film nicht nur beinahe siebeneinhalb Millionen Dollar ein,[583] sondern wurde auch mit zahlreichen Auszeichnungen und Nominierungen bedacht. Auf den Filmfestspielen in Venedig 1991 war Mira Nair für den Goldenen Löwen nomi-

579 Lueken, S. 43.
580 Lueken, S. 43.
581 Lueken, S. 43.
582 Lueken, S. 43.
583 Vgl. Desai, S. 74.

niert, sie und Sooni Taraporavala gewannen hier den Goldenen Osella für das beste Drehbuch. Auf dem São Paulo International Film Festival 1991 gewann Nair den Critics Special Award, auf dem Italian National Syndicate of Film Journalists 1992 den Silver Ribbon als Regisseurin für den Besten Ausländischen Film und den Independent Spirit Award 1993 für den Besten Film.[584] Die Kritiken der Fachpresse und in wissenschaftlichen Texten fielen durchmischt aus; die Bedeutsamkeit eines amerikanischen Films, der sich auf vielschichtige Weise mit Rassismus beschäftigt und dessen Ensemble sich beinahe ausschließlich aus afroamerikanischen und südostasiatischen Schauspielerinnen und Schauspielern zusammensetzt, wurde jedoch durchweg stark beachtet und positiv bewertet. Einzelne Beispiele werden im Laufe dieses Kapitels noch ausgeführt.

5.2.3 Hierarchie der Hautfarben

Dass der Film sich nicht hauptsächlich auf die indische Diasporagemeinde konzentriert, sondern zu einem großen Teil auch auf das Leben in der black community Greenwoods, ist auf die Initiative Denzel Washingtons zurückzuführen.[585] Washingtons Rollengeschichte zeugt von seinem großen Interesse für den Kampf afroamerikanischer Bürger gegen gesellschaftliche Unterdrückung. Besonders ist dies der Fall in Filmen von Spike Lee. Der Regisseur besetzte Washington in der Rolle des schwarzen Bürgerrechtlers *Malcolm X* (1992) sowie in den Hauptrollen seiner Filme *Mo' Better Blues* (1990) und *Inside Man* (2006). In einem Interview verglich der Schauspieler Spike Lee und Mira Nair:

> I find a lot of similarities between her and Spike. While acting for them, I felt relationship with my character. Angst and emotions came naturally.[586]

Auch von einem möglicherweise ähnlichen Regiestil abgesehen, bestehen zwischen den beiden Autorenfilmern, die beide im Jahr 1957 geboren wurden, Verbindungen. Zum einen bildeten und bilden sie eine Arbeitsgemeinschaft: In Zeiten, in denen sie noch unbekannter waren und weniger Geld zur Verfügung hatten, teilten sie sich einen Schnittraum in New York.[587] Heute unterrichtet Spike Lee, wie bereits erwähnt, als Gastdozent an der von Mira Nair gegründeten Filmakademie Maisha Film Lab. Zum zweiten sind die Filmemacher in ihrer künstlerischen Unabhängigkeit vergleichbar sowie in ihrem besonderen Fokus: Beide geben in ihren Filmen vor allem Menschen mit dunkler Hautfarbe eine

---

584 http://www.imdb.com/title/tt0102456/awards.
585 Vgl. Stone, S. 31.
586 Washington im Interview mit Painell, S. 4.
587 Vgl. Nair im Interview mit Greer.

Plattform, als diejenigen, die in der Regel im klassischen Hollywoodkino wortwörtlich keine Rolle spielen.[588] Beide üben auf diese Weise Kritik an einem ausschließlich auf ein weißes Publikum ausgerichtetes Kino. Rassistische Mechanismen sind ein zentrales Thema in allen Filmen Spike Lees. Als Wegbereiter des sogenannten New Black Cinema konzentriert er sich vor allem auf die black community in einer von Weißen dominierten US-amerikanischen Gesellschaft.[589]

Rassismus ist auch im Werk Nairs ein Grundmotiv. Ihre Entscheidung, in *Mississippi Masala* alle Rollen mit dunkelhäutigen, afroamerikanischen oder indischen Schauspielerinnen und Schauspielern zu besetzen, ist, wie bereits beschrieben, zum einen als ein Hinweis auf ihre Ursprünge im Cinéma Vérité zu werten, nach der sie sich in der Pflicht einer wahrheitsgemäßen Darstellung sozialer Realitäten sieht. Es ist zum anderen natürlich als ein deutliches Statement, gar als eine bewusste Provokation zu verstehen, wie ein Zitat der Regisseurin aus einem Interview zeigt, in dem sie über ihre Auseinandersetzung mit den Studioleitern über dieses Thema berichtet:[590]

> They said, "Can't you find a room for a white protagonist?" I said, "All the waiters in the film will be white." (…) I felt perversely good. I knew I was doing something right.[591]

In einem Interview mit der Autorin Andrea Stuart erklärte Nair:

> I wanted the white characters to be absent. There are others stories to tell.[592]

Gwendolyn Audrey Foster betont, dass gerade die besondere Inszenierung von Weißen deutlich mache, dass Nair mit diesem Film hauptsächlich auf ein afroamerikanisches und indisches beziehungsweise exil-indisches Publikum abziele. Die plumpe und dümmliche Art, in der die weiße Bevölkerung erscheine, diene vor allem ihrem Amüsement. Auch die Besetzung gebe Hinweise auf das Zielpublikum. Denzel Washington könne als echter Frauenschwarm schwarzer Zuschauerinnen gelten und als Film- und Musicalstar aus Indien sei Sharmila

---

588 Hier wird von den neunziger Jahren ausgegangen. Die Situation hat sich in den folgenden Jahrzehnten leicht verändert. Als ein Meilenstein gilt unter anderem der Oscargewinn von Halle Berry im Jahr 2002 für ihre Rolle in *Monster's Ball* (Marc Forster, USA 2001). Die Schauspielerin war einst von Spike Lee für seinen Film *Jungle Fever* (USA 1991) entdeckt worden. Auch Denzel Washington gewann im Jahr 2002 einen Oscar, hier für seine Rolle in *Training Day* (Antoine Fuqua, USA/AUS 2001). Seinen ersten Oscar gewann er bereits im Jahr 1990 für seine Rolle in dem Film *Glory* (Edward Zwick, USA 1989).

589 Vgl. Kasten, S. 403.

590 Vgl. auch Nair im Interview mit Greer.

591 Nair im Interview mit Outlaw, S. 64.

592 Nair im Interview mit Stuart, S. 214.

Tagore eine Identifikationsfigur für indische Zuschauerinnen.[593] Roshan Seth diene sowohl einem südostasiatischen als auch einem afroamerikanischen Publikum als Identifikationsfigur.[594] Auch der Soundtrack des Films, der sich als „worldbeat music“[595] aus afroamerikanischer Bluesmusik, indischen Liedern und Reggaeklängen zusammensetzt, sei auf eben dieses Publikum zugeschnitten.[596]

Mississippi Masala spiegelt vor allem auch Nairs persönliche Erlebnisse.[597] Sie sei sich durch ihr eigenes Erleben als Person mit brauner Hautfarbe eines Tages über unsichtbare Trennlinien, „invisible lines“[598], über eine „hierarchy of color“[599] beziehungsweise „hierarchy of blackness“[600] bewusst geworden, so die Regisseurin.[601] Die Hierarchie der Hautfarben[602] gelte also nicht nur im Aufeinandertreffen verschiedener Gemeinden und Gemeinschaften, sondern auch innerhalb von ihnen:[603]

> (I had felt a) consciousness of color within my own community. Fair is often equated with beauty and dark with not so beautiful. (…) Being brown, I found it easy to move between black and white within the university and the town. But I discovered in this seeming freedom, invisible limitations. I began to realize there were complexities not only between our communities but within them.[604]

---

593 Die Autorin Nina Tamara Roy verweist auf die Sequenz der Hochzeitsfeier innerhalb der indischen Community. Hier gibt es eine Szene, in der sich spät am Abend einige männliche Gäste, darunter Jay, in einem Hinterzimmer versammeln, sich gemeinsam betrinken und über das Leben philosophieren. Dabei läuft der Fernseher – es wird ein Hindi-Film gezeigt. Die Aufmerksamkeit wird spätestens in dem Moment auf das Fernsehbild gelenkt, in dem sich einer der betrunkenen Gäste zu ihm hinbeugt, um der Hauptdarstellerin einen Kuss aufzudrücken. Tatsächlich ist es Sharmila Tagore, die in diesem Film mitspielt und eine Gesang- und Tanznummer aufführt. (Vgl. Roy, S. 174) Roy sieht in dieser von Nair inszenierten Selbstreferenzialität einen Ausdruck ihrer Ablehnung des Hindi-Films und ihres Versuchs, auf die positive Unterscheidung der Figur Kinnus von den statischen, eindimensionalen Frauenbildern in den Formulafilmen hinzuweisen: „This inter-textual implications of this relate back to Nair's resistance tactics against Hindi Cinema. The actress who once performed in ‚repressiv' Hindi films is now playing a character whose life is characterized by migration and transformation." (Roy, S. 174) Hier ist jedoch anzumerken, dass sich das Verhältnis Nairs zum Hindi-Film als weitaus komplexer erweist, wie eine Reihe von Filmanalysen in verschiedenen Kapiteln dieser Arbeit zeigten und zeigen werden.
594 Vgl. Foster 1997, S. 126.
595 Foster 1997, S. 126.
596 Vgl. Foster 1997, S. 126.
597 Vgl. auch Foster 1997, S. 123.
598 Vgl. Nair im Interview mit Greer.
599 Nair im Interview mit Stone, S. 31.
600 Nair im Interview mit van Gelder.
601 Vgl. hierzu auch Nair im Interview mit Roy, S. 171.
602 Diesen Begriff prägte auch die Kritikerin Marli Feldvoß in einem Artikel in der *Epd Film*. (Vgl. Feldvoß 2002 (*Epd Film*), S. 25).
603 Siehe dazu auch Nair im Interview mit Outlaw, S. 64.
604 Nair im Interview mit Stone, S. 31.

Zu ihren persönlichen Erlebnissen zählt auch die Erfahrung von Rassismus im Süden der USA. Sie sei schockiert gewesen, wie offenkundig er an diesem Ort zum Ausdruck komme, auch, wie separiert die schwarze und weiße Bevölkerung voneinander leben. Als Mensch mit Hautfarbe in einem Zwischenton habe sie sich lediglich innerhalb der schwarzen Community wirklich willkommen gefühlt.[605] Diese Erfahrung bringt Nair offensichtlich anhand der Figur Meenas zum Ausdruck: Während sie in der eigenen Gemeinde angefeindet wird, nimmt sie die black community mit offenen Armen und einer Mischung aus Freundlichkeit und Neugierde auf. Die Autorin Erika Surat Anderson wirft der Regisseurin in diesem Punkt Stigmatisierung vor. Nair präsentiere die Protagonistinnen und Protagonisten der indischen Community als Karikaturen; sie würden ins Lächerliche gezogen und erschienen als gierige, heuchlerische und engstirnige Menschen. Die afro-amerikanische Gemeinde dagegen würde von Nair mit wesentlich mehr Sensibilität behandelt werden.[606] Nina Tamara Roy erinnert in ihrer Arbeit zu „The Third Space Critique: The Diasporic Cinema of Ismail Merchant and Mira Nair in Relation to Coloial and Post-Colonial Theory“ in diesem Zusammenhang daran, dass Nair mit ihrem Film nicht angetreten sei, um als Botschafterin Indiens zu agieren; sie sei frei von dem Zwang, Inderinnen und Inder in einem besonders positiven Licht darzustellen.[607] Sie zitiert dazu aus einem persönlichen Interview, das sie mit ihr führte: „The characters (…) were really based on people we met in the course of our work.“[608]

Im dem Jahr, in dem *Mississippi Masala* in die Kinos kam, erschien auch Spike Lees *Jungle Fever* (1991), in dem es um das Tabu einer Liebe zwischen zwei Menschen unterschiedlicher Hautfarbe geht. Im Gegensatz zu *Mississippi Masala* kann die Liebe dieses Paars den rassistischen Anfeindungen letzten Endes jedoch nicht Stand halten. Die Zeitgleichheit, mit der die beiden Filme erschienen, legt die Vermutung nahe, dass beide Filmemacher sich hier nicht nur aus ihrer persönlichen Prägung heraus dem Thema Rassismus widmeten, sondern auch etwas aufgegriffen haben, was in der Luft lag. Anfang der neunziger Jahre eskalierten in Los Angeles rassistische Unruhen und endeten in einem massiven Gewaltausbruch. So reflektieren beide Filmmacher die gesellschaftliche Realität dieses akuten Rassismus und einer aufflammenden Debatte, wie sie damals in den USA vorherrschte. Doch gibt es zentrale Unterschiede in der Art, wie sich die beiden Regisseure der Thematik annehmen. Zunächst ist auffallend, dass Mira Nair ihren Blick auf eine weniger bekannte Problematik richtet: Die rassistischen, ausgrenzenden Tendenzen, die innerhalb von Minderheitenge-

605 Vgl. Nair bei Redding und Brownworth, S. 169.
606 Vgl. Anderson, S. 25.
607 Vgl. Roy, S. 178.
608 Nair im Interview mit Roy, S. 179.

meinschaften vorherrschen. Auf diesen Aspekt weist Andrea Stuart in ihrem Aufsatz *Mira Nair: a new hybrid cinema* hin.[609] Auf einen wichtigen Unterschied macht außerdem der Filmkritiker Emanuel Levy aufmerksam. Anders als *Jungle Fever* sei *Misssippi Masala* nicht stark wertend und werde keine deutliche Anklage gegen eine bestimmte Gruppe erhoben.[610] Auch die Kritikerin Cecelie S. Berry nennt Nairs Film im Vergleich zu *Jungle Fever* „innovativ"[611]. Sie lobt, Nairs Film vermeide gewöhnliche Polarisierungen und entwerfe subtilere Beziehungen zwischen Menschen unterschiedlicher Hautfarbe und Herkunft.[612] Tatsächlich ist die Ausgangslage in Nairs Film wesentlich komplexer; simple Schuldzuweisungen können in ihrem Film nicht greifen.

5.2.4 Entwurzelung und Rassismus

Schon die erste Szene des Films gibt einen Eindruck von der Komplexität der Geschichte, von der Unmöglichkeit einer einfachen Einteilung in Gut und Böse. So werden hier bereits die Konflikte offengelegt, auf denen der weitere Handlungsverlauf basiert. Es wird deutlich, dass rassistische Muster untrennbar mit der Verworrenheit von Diasporaidentitäten verbunden sind. Auf die Bedeutung der Vertreibung und der Diaspora in diesem Zusammenhang verweist auch der Titel, den Mira Nair ursprünglich für den Film vorgesehen hatte: *Twice Removed*.[613] Konkret beginnt der Film damit, dass Jay und Okelo nachts unterwegs sind und mit ihrem Wagen in eine Polizeikontrolle geraten. Die Situation wirkt äußerst bedrohlich. Beide Protagonisten erscheinen extrem angespannt und verängstigt. Die bewaffneten Polizisten lassen sie jedoch schließlich gehen. Während man sie fortfahren sieht, ist die Stimme einer Radiosprecherin zu hören. Sie berichtet von dem historischen Tag des siebten Novembers 1972, an dem diese Szene spielt und spricht davon, dass es sich um einen Wendepunkt in der Geschichte Ugandas handelt. An diesem Tag sollen alle Asiaten das Land verlassen, um dem „eingeborenen Volk" Ugandas die „Kontrolle seiner Wirtschaft" zu überlassen. Diese Radiobotschaft erklärt die angsterfüllte Atmosphäre der vorhergehenden Szene: Als Asiat gilt Jay als Verfolgter und muss die ugandischen Polizisten fürchten. Okelo ist in Gefahr, weil er zusammen mit einem Asiaten auftritt und damit seine Solidarität zu ihm bekundet. Die folgende Szene zeigt die beiden Freunde in einem öffentlichen Café. Sie fechten einen heftigen

609 Vgl. Stuart, S. 210.
610 Vgl. Levy 1999, S. 385.
611 Berry, S. 66.
612 Vgl. Berry, S. 66.
613 Vgl. Van Gelder.

Streit aus. Okelo wirft Jay vor, dass er das Land nicht verlassen möchte. Er erklärt ihn für verrückt, Widerstand zu leisten, und hält ihm vor, nicht an den Schutz von Frau und Tochter zu denken. Jay entgegnet ihm wütend, Uganda sei seine Heimat. „Not any more, Jay. Africa is for Africans. Black Africans.“ ist die vernichtende Antwort Okelos. In Jays Augen kündigt er damit ihr brüderliches Verhältnis auf und solidarisiert sich stattdessen mit seinen Verfolgern. Auf dem Hintergrund, dass Jay von Okleos Mutter großgezogen wurde, wird verständlich, was für ihn Kern seiner Kränkung ist: Indem ihn der einstige Freund seines Mutterlandes verweist, scheint er für Jay die Legitimität des Mutter-Sohn-Verhältnisses zu seiner Ziehmutter abzuerkennen. Sie ist im Sinne des Diktators Amins eine „eingeborene“, eine schwarze Afrikanerin. In Jays Wahrnehmung negiert Okelos Aussage einen essentiellen Teil seiner Identität, verleugnet ihre innere Verbindung und lässt nur noch äußere Maßstäbe gelten, nämlich ihre unterschiedliche Hautfarbe. Allein dieses Merkmal bestimmt jetzt über Verbindung und Trennung ehemals vertrauter Menschen. „After thirty-four years my brother Okelo said to me: Africa is for Africans. Black Africans! After thirty-four years that's what it all came down to: the colour of my skin.” bringt es Jay zu einem späteren Zeitpunkt einmal gegenüber Meena auf den Punkt.

Bei ihrer Vertreibung erfahren Jay und seine Familie also rassistische Gewalt. Sie werden aufgrund ihrer ethnischen Herkunft diskriminiert. *Mississippi Masala* erzählt auch davon, wie Jays Erfahrung mit rassistischer Gewalt in ihm selbst rassistischen Hass generiert. Seine tiefe Enttäuschung und sein Gefühl des Verrats, den sein „Mutterland“ Afrika an ihm begangen hat, manifestieren sich für ihn in der Person Okelos als schwarzem Afrikaner. Dementsprechend reagiert Jay schließlich auf Demetrious. Er sieht in ihm einen Vertreter derjenigen, die ihm einst Leid zugefügt haben. Aus dieser Perspektive erscheint es selbstverständlich, dass er seine Tochter vor ihm bewahren möchte. Kenneth Muir formulierte treffend, dass Jay Opfer eines Kreislaufs geworden ist, dem Kreislauf des Rassismus.[614] Die indisch-amerikanische Kulturwissenschaftlerin Jigna Desai warnt in ihrem Buch *Beyond Bollywood. The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film* davor, Jay ausschließlich in der Rolle des Opfers zu sehen. Denn obwohl er sich auf seine ugandische Staatsbürgerschaft beruft und seine emotionale Verbundenheit mit Uganda betont, etwa indem er seine Loyalität mit allen Einwohnern Ugandas beteuere, und obwohl er seine selbstverständliche Verbundenheit zum Beispiel durch seinen afrikanischen Kleidungsstil demonstriere, sei eine Unterscheidung unübersehbar.[615] Desai verweist auf die Szenen, die Jay auf der Terrasse seines Hauses zeigen. Abschied nehmend überblickt er die weite,

---

614 Vgl. Muir, S. 86 f.
615 Vgl. Desai, S. 80.

fruchtbare Landschaft rund um den Viktoriasee. Weil sich das Haus auf einer Anhöhe befindet, erstreckt sich das Land wortwörtlich zu seinen Füßen. Diese Darstellung beschreibt die Autorin als eine imperiale Pose, die die Privilegiertheit Jays zu erkennen gäbe.[616] Auch Samuel Freedman macht in seiner Kritik zu *Mississippi Masala* auf diesen Umstand aufmerksam: „Jay (…) owns a hilltop villa (…), literally and figuratively perched above the black masses."[617] Kinnu scheint ebenfalls von keinerlei Berührungsängsten gegenüber der schwarzen Bevölkerung geleitet zu sein. Dennoch fällt auf, dass sie, so lange sie sich in Afrika befinden, ihr Verhältnis zu Menschen mit dunkler Hautfarbe ausschließlich in Form eines Angestelltenverhältnisses dargestellt wird, bei dem sie sich in der Position der Arbeitgeberin befindet. Eine Ausnahme bildet die Beziehung zu Okelo. Die Verabschiedung von ihm am Busbahnhof ist für Kinnu ganz offensichtlich von großem Schmerz begleitet. Jays Ignoranz in dieser Situation ist nicht als Desinteresse, sondern als Ausdruck seiner tiefen Kränkung zu werten.

Jigna Desai weist außerdem darauf hin, dass sich das Haus der Familie abseits von den belebten Straßen, überhaupt von bevölkerten Gegenden befindet. Sie beschreibt den Fakt, dass das auffällig idyllische Anwesen der Familie im Kontrast zu den restlichen Schauplätzen in Kampala inszeniert wird.[618] Die Szenen, die Jay auf den Straßen oder in einem öffentlichen Lokal zeigen, sind hauptsächlich in Dunkelheit gehalten und scheinen von einer bedrohlichen Atmosphäre geprägt. Es ist zu bedenken, dass diese Darstellung die tatsächliche Bedrohung der Bürger indischer Abstammung zu diesem Zeitpunkt wiedergibt. Dass sich Jay dennoch in Sicherheit wiegt und sich weigert, das Land zu verlassen, mag mit seiner heilen Welt oberhalb der Stadt zu tun haben. Die kontrastierenden Schauplätze zeigen, dass er in einer Seifenblase lebt: Er steht nicht in Kontakt zu der ihn umgebenden Realität, das heißt zu der Realität des postkolonialen Ugandas. Als ein weiteres Merkmal für das im Grunde kolonialherrschaftliche Dasein Jays und seiner Familie führt Desai die Photographie auf, die Kinnu mit auf ihre Reise nimmt. Sie zeigt Jay in seiner Juristenrobe, was als Ausdruck seines Einverständnisses mit dem britischen Kolonialsystem gewertet werden könne. Die Autorin gibt zu bedenken, dass diese Darstellungen mit einer sozialhistorischen Realität übereinstimmen.[619] In der sozialen Hierarchie der britischen Kolonialherrschaft in Uganda waren Afrikaner zu unterst platziert, wohingegen die Gruppe der Asiaten eher mit den Briten identifiziert wurde, beziehungsweise sie sich selbst mit den Kolonialherrschern identifizierte. Gleichzeitig fand eine gewisse Isolation der Einwohner asiatischer Abstammung von den Einwohnern

616 Vgl. Desai, S. 80.
617 Freedman, S. 13.
618 Vgl. Desai, S. 80.
619 Vgl. Desai, S. 80.

afrikanischer Abstammung statt, von denen sie sich zudem in der Regel durch einen besseren sozialökonomischen Stand unterschieden. Mit der nationalen Unabhängigkeit Ugandas verkehrte sich die soziale Rangordnung ins Gegenteil.

Alle Überlegungen zeigen, dass es in *Mississippi Masala* nicht möglich ist, eine eindeutige Einteilung in eine Gruppe der Täter und in eine Gruppe der Opfer vorzunehmen. Rassismus äußert sich vielfältig und auf nahezu allen Seiten. Nachdem Jay und seine Familie in Uganda rassistischer Diskriminierung durch die schwarz-afrikanische Bevölkerung ausgeliefert sind, setzt sich rassistisches Verhalten in der indischen Diasporagemeinde gegenüber der schwarzen Bevölkerung von Mississippi fort. Mira Nair selbst spielt die Nebenrolle einer Frau aus der indischen Diasporagemeinde in Greenwood, die die Einhaltung der sozialen Ordnung mit strengem Blick verfolgt. Während einer Hochzeitsfeier kommentiert sie Kinnus Bemühungen, Meena an einen jungen, in der Gemeinde angesehenen Non-resident Indians Harry Patel zu verkuppeln, mit den Worten: „You can be dark and have money, or you can be fair and have no money, but you can't be dark and have no money and expect to get Harry Patel!" Auch die schwarzen Einwohner Mississippis denken und sprechen zum Teil in rassistischen Mustern von den „Anderen", den „Fremden". Parallel dazu äußern sich die weißen Bewohner Mississippis in rassistischen Tönen gegenüber den Schwarzen, aber auch gegenüber den Diasporaindern, die mancher von ihnen bezeichnenderweise mit Indianern verwechselt.

Ebenso wenig, wie der Film schlichte Opfer- und Täterbilder zulässt, lässt er einfache oder vorschnelle Kategorisierungen zum Thema Diaspora zu. Auch die Autorin Taunya Lovell Banks schreibt in ihrem Aufsatz *Both Edges of the Margin: Blacks and Asians in ‚Mississippi Masala', Barriers to Coalition Building*, dass sich vor allem Jay, Kinnu und Meena mit ihrer besonderen Migrationsgeschichte nicht klassifizieren ließen.[620] Mit indischen Vorfahren, in Uganda geboren, zunächst dort aufgewachsen, nach indischen Traditionen erzogen und in England und Amerika weiterhin aufgewachsen, ist Heimat im Fall der Hauptfigur Meena nicht klar zu definieren. Demetrious ist zwar eindeutig ein US-Amerikaner. Seine Vorfahren kamen jedoch aus Afrika, was das Land zumindest für seinen Bruder zu einer Heimat im Geist macht. Auch lassen sich also keine simplen Schlüsse über Zugehörigkeiten ziehen. Von einer Deckungsgleichheit von Heimat einerseits und einem geographischen Ort andererseits kann nicht selbstverständlich ausgegangen werden. Damit, so Desai, werde rassistischen Begriffen die Angriffsfläche entzogen, denn man könne nicht von einer „reinen" Nationalität sprechen.[621]

620 Vgl. Banks, S. 29.
621 Vgl. Desai, S. 76.

5.2.5 Die Rolle der Frau in der Diaspora

Jigna Desai diskutierte *Mississippi Masala* vor allem auf dem Hintergrund von Problem- und Fragestellungen der Geschlechterforschung. Auch Michaela Maywald bezieht sich immer wieder auf die Thesen der Autorin. Darüber hinaus macht sie zum Beispiel darauf aufmerksam, dass die Figur Meenas von Nair als sexuell selbstbestimmte und aktiv handelnde Frau inszeniert wird. Sie würde als eine Frau dargestellt, die sich ihrer Wünsche bewusst sei und die letzten Endes nach ihren eigenen Bedürfnissen handelt.[622] Demetrious gegenüber tritt Meena verführerisch auf, zum Beispiel wenn sie mit ihm tanzt oder mit ihm flirtet („I am a mixed masala. Hot and spicy"). Als sie mit ihm telefoniert, verwandelt sich ihr Gespräch schnell in Telefonsex und schließlich gibt es die Szene, in der sie in einem Hotelzimmer miteinander schlafen.[623] Diese Szenen stehen im Kontrast zu den Szenen, in denen ein indisches Paar inszeniert wird, das frisch verheiratet ist. Anders als Meena und Demetrious finden diese beiden keine sexuelle Erfüllung: Der Mann nähert sich seiner Braut in der Hochzeitsnacht immer wieder, doch sie weist ihn zurück und verdeutlicht ihm, dass sie ihre Ruhe haben will.

Desai sieht in der Inszenierung Meenas als sexuell agierende Frau jedoch vor allem die Darstellung einer Assimilation. Diese gelinge ihr nur, indem sie eine sexuelle Beziehung zu einem Amerikaner eingehe, kritisiert sie: „Over coming South Asian antiblack racism is made possible only by becoming American, which for South Asian migrant women means becoming sexual."[624] Gemeinsam mit Demetrious lebe Meena den amerikanischen Traum einer melting-pot-Identität, der Verschmelzung aller kulturellen Einflüsse.[625] Dieser Aspekt wird zum Schluss des Kapitels noch genauer betrachtet werden. Die Geschlechter- und Postkolonialismusforscherin Subeshini Moodley deutet Meenas Geschichte ähnlich wie Desai, jedoch nicht aus einem negativen Blickwinkel. Sie sieht in Meenas Grenzüberschreitungen hinsichtlich ihrer selbstbestimmten Sexualität eine Metapher für die gesamte Entwicklung ihrer Person: Meena gelinge auf diesem Weg die Loslösung von den Festschreibungen ihrer Identität und eine neue, selbstbestimmte Definition ihrer Existenz.[626] Der Vergleich des Körpers einer Frau aus einem ehemaligen Kolonialland mit eben einer solchen Nation und der Geschichte, die ihr eingeschrieben ist, gehört zu den Hauptthesen Moodleys in ihrem Buch *Construction of Indian Women in the Films of Mira Nair and Deepa Mehta*. So geht sie davon aus, dass mit der Besinnung Meenas

622 Vgl. Maywald, S. 75.
623 Vgl. Maywald, S. 75.
624 Desai, S. 84.
625 Vgl. Desai, S. 84.
626 Vgl. Moodley, S. 49.

auf ihren eigenen Körper die Entstehung eines eigenen Raums, einer neuen Zugehörigkeit und eines Heimatgefühls einhergeht, die sie also davor bewahrt, sich selbst weiterhin als Displaced Person wahrzunehmen:

> Her body, in its attempted containment, becomes a site of rebellion and develops into her personal home. (…) Mina's body (…) can be understood as her house. (…) And, now that she made her body her personal space, she will never be culturally displaced, no matter where she finds herself geographically, because her home lies within her.[627]

Neben Gwendolyn Audrey Foster sieht auch die Autorin Bidisha Banerjee in Meenas Darstellung als sexuell selbstbestimmte Frau einen positiven Zusammenhang zu ihrer Diasporaexistenz. Meenas Liminalität, wie Foster es bezeichnet, das heißt der Schwellenzustand, in dem sie sich seit ihrer Vertreibung befindet, würde von ihr nicht länger als leidvolle Situation, sondern als Freiraum empfunden und genutzt werden. Foster betont ebenfalls, dass es Meena durch ihren besonderen Status möglich werde, sich selbst und von Neuem zu definieren:[628] „By embracing her liminal subject positionality, Mina uses it to foster her self-inscription as a sexually independent outlaw figure."[629] Bidisha Banerjee beschreibt in ihrem Essay *Exoticized Heroine or Hybrid Woman? Diasporic Female Subjectivity in Mira Nair's Mississippi Masala*, wie Meena die hinduistischen Traditionen, als deren Trägerin sie als indische Frau in der Diaspora fungieren müsse, in ihrem intimen Zusammensein mit Demetrious regelrecht abstreife: Als sie sich mit ihm in dem Strandbad trifft, trägt sie zunächst einen mit vielen kleinen Spiegeln besetzten Schleier um ihren Körper geschlungen. Als sie diesen Schleier, der, so Banerjee, eindeutig als indisch identifiziert werden könne, kurze Zeit später im Bett mit Demetrious ab- beziehungsweise beiseitelege und schließlich nackt sei, entledige sie sich auch der Last der Traditionen.[630] Die Autorin interpretiert Meenas Inszenierung als erotische, attraktive und sexuell aktive Frau als ein Mittel Mira Nairs, durch das sie die Verwundbarkeit der indischen Frau insbesondere in der Diaspora betone: „Nair deliberately hightens her sexuality to emphasize her vulnerability."[631] Diese Darstellung sowie die Vermittlung der subjektiven Perspektive Meenas diene der Regisseurin dazu, auf die Benutzung des weiblichen Körpers als Repräsentant oder schlicht Behältnis einer nationalen Identität hinzuweisen und auf diesem Weg scharfe Kritik daran zu üben:[632]

---

627 Moodley, S. 50.
628 Vgl. Foster 1997, S. 122.
629 Foster 1997, S. 122.
630 Vgl. Banerjee, S. 425.
631 Banerjee, S. 422.
632 Vgl. Banerjee, S. 419.

> (…) through her depiction of South Asian diasporic female subjectivity, Nair exposes the dangers of making the woman's body representative of a community and a nation's identity. It is therefore necessary for the film to depict female subjectivity as fragile, sensual, and always subject to corruption.[633]
>
> In order to reveal the violence inherent in making diasporic women's bodies the repositories of culture, tradition, and nationalism, it is important for Mira Nair to depict Mina's sexuality and feminity as potent, yet innocent (…).[634]

Von der Perspektive der Geschlechter- und Postkolonialismusforschung losgelöst, ist festzuhalten, dass Nair in der Inszenierung von Meena eine Frauenfigur erschafft, wie sie typisch in ihrem filmischen Kosmos ist. Tatsächlich gehen mit der Emanzipation und inneren Entwicklung ihrer Protagonistinnen oft räumliche Veränderungen einher, die zum einen das Verlassen eines Orts oder eine Reise bedeuten können, zum anderen die neue Gestaltung persönlicher, privater Räume oder auch, wie von Moodley beschrieben, die sichtbare Veränderung ihres Körpergefühls.

Ebenso gibt es in Nairs Filmen häufig eine weibliche Rolle, die den Gegenpart ausfüllt. In *Mississippi Masala* ist es Kinnu. Während Meena in keiner Weise die Rollenerwartungen erfüllt, die aus einer konservativ-indischen Sicht an sie gestellt werden, verkörpert Kinnu diejenige, die sich an den Traditionen orientiert. Welche Werte für sie konkret zählen, zeigt sich ganz besonders in einer Szene zu Beginn des Films. Hier befindet sich die Familie in einem Flüchtlingsbus, der sie gemeinsam mit anderen Indern zum Flughafen bringt. Der Bus wird plötzlich von ugandischen Soldaten gestoppt. Ausgerechnet Kinnu wird von ihnen gezwungen, den Wagen zu verlassen und sie mitsamt ihrem Koffer nach draußen zu begleiten. Dort wird sie von ihnen mit vorgehaltener Waffe bedroht und es wird von ihr verlangt, den Koffer zu öffnen. Der Inhalt ist bezeichnend, vor allem wenn man bedenkt, dass sie in ihrem eiligem Aufbruch nur geringes Gepäck mitnehmen konnten: Neben Kleidung, das heißt ihren traditionellen indischen Saris, beinhaltet der Koffer das bereits erwähnte Bild ihres Ehemanns in seiner offiziellen Juristenrobe sowie ein Tonband mit Hindi-Musik. Die Soldaten spielen die Musik ab. Es erklingt *Mera Joota Hai Japani*, ein Lied auf Hindi, dessen Refrain in der englischen Übersetzung wie folgt lautet:

My Shoes are Japanese
These Pants are English
On my head a Russian hat
But my heart is Indian,
for all of that.[635]

633 Banerjee, S. 422.
634 Banerjee, S. 424.

Diese Gegenstände, die Kinnu aus ihrem Haus mitgenommen hat, zeigen, dass ihr als traditionsbewusste indische Ehefrau die Familie sowie die indische Kultur das Bedeutsamste in ihrem Leben sind.[636] Kinnu trägt außerdem ein mangal sutra um den Hals, eine Kette, die dem westlichen Ehering entspricht.[637] Dieses Schmuckstück entreißt ihr der Soldat schließen, indem er sie mit seinem Gewehrkolben durchtrennt. In dieser Geste liegt ein Moment großer Demütigung für Kinnu als Frau sowie als gläubige Hinduistin. Es wird hier vor allem auch deutlich, dass sich Kinnu mit der weiblichen Rolle als Trägerin der hinduistischen Werte identifiziert. Das Gleiche erwartet sie von ihrer Tochter, weshalb sie sie am liebsten an einen Mann aus der indischen Gemeinde verheiraten möchte und sich überhaupt ein angepasstes Verhalten von ihr wünscht. Als sie eines Tages – Jahre später in den USA – eine Hochzeitsfeier innerhalb der indischen Gemeinde besuchen, verlangt Kinnu von Meena, dass sie sich vom Schuh bis zum Scheitel nach indischer Tradition kleidet. Jay, der darauf keinen Wert legt, wirft sie vor, er würde die Tochter verwöhnen. Auch solle er daran denken, dass sich für ein Mädchen freches Verhalten nicht gehöre. Ihre Bemühungen, Meena an einen indischen Mann zu bringen, erklärt sie damit, dass sie verhindern wolle, dass ihre Tochter einmal als alte Jungfrau enden und einen Schnapsladen führen müsse.[638] Dass sie selbst mit ihrem Schnapsladen eine finanziell unabhängige Frau ist, scheint Kinnu nicht wertzuschätzen. Ihr eigenes Geschäft zu führen, scheint für sie rein eine Frage des wirtschaftlichen Überlebens zu sein. Weil ihr Ehemann die meiste Zeit damit verbringt, juristische Briefe an den ugandischen Staat zu verfassen, fällt automatisch ihr die Aufgabe zu, das Geld für die Familie zu verdienen. Die innere Spaltung Kinnus wurde von Nina Tamara Roy als „split between what they consider themselves to be and what society considers them to be“[639] bezeichnet und ist ebenfalls typisch für eine Frauenfigur Mira Nairs. Auch Banerjee verweist auf den Widerspruch, der in Kinnu selbst existiert; er zeige sich in der Tatsache, dass sie selbst offenbar nicht durch ein traditionelles Arrangement mit Jay zusammengefunden hat, sondern indem sie sich in ihn verliebt hatte. Diesen Schluss kann man aus einem Gespräch ziehen, das Kinnu und Meena eines Abends am Pool des Motels miteinander führen: Die Tochter erinnert ihre Mutter hier an den romantischen Beginn ihrer Ehe, worauf diese mit einem bedeutungsschweren Lächeln antwortet.[640]

---

635 Vgl. Desai, S. 77.
636 Vgl. Roy, S. 172.
637 Vgl. Maywald, S. 76.
638 An dieser Stelle kommt möglicherweise auch die abschätzige Haltung einer streng gläubigen Hinduistin gegenüber dem Alkoholkonsum als etwas Verwerfliches, Unreines zu Ausdruck.
639 Roy, S. 158 f.
640 Vgl. Banerjee, S. 427.

Hinsichtlich des Tonbands, das Kinnu mit auf ihre ungewisse Reise nimmt, ist außerdem auffällig, dass es bereits in ihrem Besitz war, bevor sie aufbrechen musste und Uganda eigentlich noch als ihre fixe Heimat anzusehen war. Dies lässt darauf schließen, dass Heimat für Kinnu schon seit jeher ein deterritorialisiertes Gefühl gewesen sein muss,[641] ein ähnlich mobiler Zustand, wie es das portable Tonbandgerät mit dem Hindi-Lied darauf ist. So stellt Indien für Kinnu offensichtlich der einzige Fixpunkt einer Heimat dar, allerdings als imaginäre Version. Auf diesem Hintergrund ist ihre Strenge gegenüber Meena einzuordnen: Die Kontrolle ihrer Tochter hinsichtlich deren Ehrbarkeit als indische Frau bedeuten für Kinnu die Absicherung ihrer eigenen Identität.[642]

5.2.6 Liebesgeschichten: Meena und Demetrious

Meena und Demetrious lernen sich bei einem Autounfall kennen. Meena sitzt am Steuer, sie ist unkonzentriert und rast, weil sie sich über ihre Tante, eine maßregelnde Beifahrerin, ärgert. So fährt sie auf Demetrious Auto auf, das mitten auf der Straße stehen geblieben war. Roy nannte diesen Moment einen „literal clash of culture“[643]. Tatsächlich ist dieses erste Aufeinandertreffen zwischen Meena und Demetrious bezeichnend für ihre Beziehung: Es gibt einen Aufprall, der die Mitmenschen der beiden involviert, Schaden und Zerstörung verursacht, der sie einander jedoch plötzlich und heftig nahe bringt. Ihr Wiedersehen ist auf eine für Mira Nair typische Weise inszeniert. Sie begegnen sich in einer Diskothek, nehmen einander also zum zweiten Mal beim Tanzen wahr. An diesem Abend beginnt ihre Beziehung, zunächst in Form einer vorsichtigen Annäherung. Als Liebespaar kommen Meena und Demetrious schließlich zusammen, als sie an einem einsamen Flussufer im Wald spazieren gehen. Um sie herum ist keine Spur von Zivilisation sichtbar und sie sind vollkommen allein. Bevor sie sich hier zum ersten Mal küssen, sprechen sie über ihre Familien. Kurz zuvor hatte Meena die Familie von Demetrious kennengelernt; sie wurde von ihm zum Geburtstag seines Großvaters eingeladen. Ihr Gespräch beginnt damit, dass Demetrious ein Sprichwort wiederholt, das seine verstorbene Mutter früher zu sagen pflegte: „You could never step in the same river twice“. Es ist das erste Mal, dass er sie Meena gegenüber erwähnt. Dann erkundigt er sich bei ihr, ob sie sich bei seiner Familie wohl gefühlt habe. Sie erwidert, dass sie sich bei ihnen wie Zuhause gefühlt habe. Daraufhin fragt er sie nach ihren „Leuten“. Meena

641 Vgl. Maywald, S. 79.
642 Vgl. Moodley, S. 52.
643 Roy, S. 166.

verstummt und blickt ernst. „It's just my Dad and my Mum and me", antwortet sie ihm schließlich. Um das erste Mal miteinander zu schlafen, treffen sie sich ebenfalls fern von ihren beiden Familien. Diesmal fahren sie an ein Seebad und mieten sich in einem Motelzimmer ein. Hier gibt es erneut eine Szene, an der sie an einem Ufer spazieren, nämlich am Meer. Auch diesmal sind sie ausschließlich zu zweit, rund herum ist es menschenleer. Abends besuchen sie einen Jahrmarkt und fliegen in einem Karussell durch die Lüfte. „The world looks good from up here. I say we travel together. What do you say?“ schlägt Demetrious vor. „I say yes!" ruft Meena, und sie starten ein Gedankenspiel: „We go to Jamaica!“ „We go to Japan!“ „We go to Africa!" und so weiter und so fort. In Gedanken reisen sie um die ganze Welt. Was hier ein Spiel ist, wird später, zumindest in ähnlicher Weise, Wirklichkeit, wenn die Beiden zu einer gemeinsamen Reise aufbrechen. Was sie in dieser Szene nicht ahnen, ist dass sich Meenas Verwandte unterhalb des Karussells befinden und Minigolf spielen, dass sie von ihnen entdeckt werden und der Ärger für sie beide beginnt. Noch schweben sie aber in der Luft, in doppelter Hinsicht: Noch empfinden sie eine große Leichtigkeit.

Ähnlich wie die Szene der ersten Begegnung zwischen Meena und Demetrious sind diese beiden Szenen bezeichnend für den Charakter ihrer Beziehung und zentral für die Entwicklung ihrer Liebesgeschichte. Dieses Paar kann sich nur nahe kommen, wenn sie sich von den anderen, also von ihren Familien, entfernen. Auffallend ist, dass die Szenen, in denen ihre Beziehung initiiert und vertieft wird, am Ufer eines Gewässers spielen. Das Bild eines Paars am oder im Wasser hat in indischen Liebesgeschichten oft die Signalwirkung einer Erotisierung. Auch in Hindi-Filmen gibt es immer wieder Szenen, die vor allem Tänze eines Liebespaars am oder im Wasser, häufig auch im Regen zeigen. Zum anderen scheinen Naturschauplätze die geeigneten Orte der Zusammenkünfte von Meena und Demetrious zu sein, weil es keinerlei kulturelle Prägungen gibt. Die Unterschiedlichkeit ihrer kulturellen Umfelder, die schließlich Ursprung der Diskrepanzen ist, spielt in diesen Umgebungen keine Rolle. Das Sprichwort, das Demetrious rezitiert, ist also passend: Meena und Demetrious sind auf der Suche nach einem neuen Umfeld, das nicht von der Vergangenheit berührt ist. Es ist außerdem auffällig, dass der Schwebezustand, das heißt unterwegs zu sein und nirgends wirklich zu landen, der Idealzustand ihrer Beziehung zu sein scheint. Ihre Karussellfahrt bildet hier die entsprechende Metapher. Doch auch wenn sie nur jenseits ihrer Familien als Paar zusammenfinden können, bleiben diese ein essentielles Thema für sie. Aus ihrem Dialog am Flussufer geht hervor, dass Meena das familiäre Umfeld Demetrious genießt, weil sie in ihrem Leben ein Manko empfindet. Ihre Diasporaexistenz hat sie eines sicheren Zuhauses beraubt. Es ist nicht die Vielzahl der Familienmitglieder, nach der sie sich sehnt. Schließlich ist sie selbst ständig von einem großen

Clan Non-Resident-Indians umgeben, den sie hier gar nicht erwähnt. Offensichtlich empfindet sie diese Gruppe nicht als das, was sie an Demetrious Familie als Wert benennt: sich zuhause fühlen können. Mit ihm gemeinsam erfüllt sich für Meena dieser innigste Wunsch und ihre schmerzliche Erfahrung des Verlusts wird ein Stück weit wieder gut gemacht. Auch Demetrious mag seit dem Tod seiner Mutter einen Mangel empfunden haben. In seiner Familie besteht seit ihrem Tod eine Lücke, die er selbst zu schließen versucht, indem er Verantwortung für seinen kleinen Bruder übernimmt und sich außerdem bei seinem Vater und seiner Tante als rundum guter Junge zeigt. Damit hat er in gewisser Weise jedoch auch die Freiheit verloren, seinen eigenen Weg zu gehen und unabhängig von der Familie zu handeln.

Dass Meena gemeinsam mit Demetrious eine Art Wiedergutmachung erlebt, wird in einer weiteren Szene sehr deutlich. In ihrer ersten gemeinsamen Nacht mit Demetrious, die sie in dem Motelzimmer des Seebads verbringen, wird Meena in ihren Träumen von einer traurigen Geschichte aus ihrer Kindheit heimgesucht. Ausgelöst wird dieser Traum dadurch, dass Meena an diesem Tag Geburtstag hat. Sie bittet Demetrious, ihr ein Geburtstagslied zu singen. Er erfüllt ihr diese Bitte. Meena träumt daraufhin von einer Geburtstagsfeier, als sie noch ein Kind war und mit ihren Eltern in Kampala lebte. Die Feier wird jäh unterbrochen, als im Fernsehen eine Rede des damaligen ugandischen Diktators Idi Amin übertragen wird. Es handelt sich um eine Hetzrede, in der er hasserfüllt die Vertreibung aller Asiaten aus Uganda fordert. Unter den Erwachsenen bricht ein Streit darüber aus, wie damit umgegangen werden sollte. Eine spürbare Bedrohung umgibt sie plötzlich. Meenas Blick wandert von einem Erwachsenen zum nächsten. Sie sieht, wie sich auf ihren Gesichtern Verunsicherung und das Gefühl der Bedrohung spiegeln. Die diffuse Angst und die Verwirrung, die damit in der kleinen Meena ausgelöst werden, drücken sich zunächst auf der Tonebene aus: Die Stimmen der Erwachsenen sind nicht mehr klar zu verorten, sie bekommen einen hallenden Ton und scheinen sich immer mehr zu entfernen. In diesem Verschwinden drückt sich auch aus, wie Meena die Aufmerksamkeit der anderen verliert, wie sie sich zunehmend isoliert fühlt. Ihre Person wird von den Geschehnissen an den Rand gedrängt; die heitere Stimmung ihres Geburtstagsfests ist mit einem Schlag verdorben. Meena läuft schließlich alleine auf die Terrasse und beginnt zu weinen. Ihr Vater folgt ihr. Zutiefst enttäuscht wirft sie ihm vor, dass er ihr nicht einmal ein Geburtstagslied gesungen hätte. Zwar nimmt Jay sie daraufhin auf den Arm und holt es nach. Doch kann er das Erlebnis nicht mehr rückgängig machen. Ihre tiefe Enttäuschung und die Verunsicherung bleiben bestehen. In der folgenden Szene des Traums spielt Meena mit anderen Kindern in einem Garten. Fröhlich läuft sie über eine Wiese, stoppt dann jedoch plötzlich: Sie hat die Leiche eines ermordeten Afrikaners entdeckt.

Es handelt sich um einen Mann mit dunkler Hautfarbe. An dieser Stelle des Traums schreckt die erwachsene Meena voller Entsetzen auf. Demetrious tröstet und beruhigt sie.

Meena liegt in dieser Szene im Bett nicht nur im konkreten Sinn nackt dar, weil sie unbekleidet ist. Sie ist auch seelisch hüllenlos: Einschneidende Erlebnisse, die sie in ihrem Innersten verborgen hatte, werden plötzlich nach außen gekehrt. Offenbar erlebt Meena in der Begegnung mit Demetrious eine Wiederholung, die das Trauma reaktiviert. Die Wiederholung besteht darin, dass Meena in Demetrious auf einen Mann mit schwarzer Hautfarbe trifft. Auf der einen Seite ist ihre Beunruhigung, die in dem Traum einen Ausdruck findet, als eine Art böse Vorahnung zu verstehen. Die Probleme, die nun aufgrund ihrer Beziehung zu Demetrious zwischen ihr und ihrem Vater beginnen, beruhen auf der Geschichte ihrer Vertreibung und seinen Erfahrungen mit Afrikanern dunkler Hautfarbe. Doch erfährt Meena hier auch eine Art Heilung ihres Traumas, indem Demetrious ihr den Wunsch erfüllt, für sie zu singen. Er schenkt ihr all seine Aufmerksamkeit und nimmt ihr das Gefühl der Bedrohung. Die Sicherheit, die Ruhe und der Frieden, die sie in der Beziehung mit Demetrious und in den Momenten ihrer Intimität empfinden kann, werden in dieser Szene durch eine Ausleuchtung in sehr warmem Licht, durch weiche Überblendungen sowie durch die akustische Untermalung der besänftigenden Melodie eines Gitarrenspiels unterstrichen.

Was bei Meena eine heilende Wirkung ihres Kindheitstraumas entfaltet, reißt bei ihrem Vater alte Wunden auf, zunächst ohne heilenden Effekt. Er ist mit einem eigenen Trauma konfrontiert, nämlich seiner tiefen Enttäuschung und Verletzung durch das Verhalten Okelos, von dem er brüderliche Solidarität erwartet hatte. Es gilt für ihn, Meenas Beziehung mit Demetrious um jeden Preis zu verhindern. „I love him!“ schleudert Meena ihren Eltern in einem Streitgespräch voller Trotz entgegen. Damit scheint sie ein Tabu gebrochen zu haben. Beide Elternteile reagieren schockiert: „You call this love? Who is he? What do you know about him? What about his familiy?” fragt sie Kinnu. Doch Meena lässt sich nicht aufhalten. Ihre Liebe zu Demetrious bewirkt ihre Emanzipation von ihren Eltern und so findet sie schließlich ihren eigenen Weg, ihr Leben zu leben, ihre eigene Definition von Liebe, von Heimat und von ihrer Identität.[644] Auch für Demetrious bedeutet die Liebe zu Meena den Impuls zur Individuierung; auch er verlässt am Ende des Films seine Familie, um mit Meena ein neues Leben zu beginnen.

644 Vgl. Roy, S. 186.

5.2.7 Liebesgeschichten: Jay und Kinnu

Das Ehepaar Jay und Kinnu hat im Gegensatz zu dem jüngeren Paar Meena und Demetrious dieselbe Herkunft, sie sind beide indischen Ursprungs. Jay ist in Kampala geboren und aufgewachsen, zu Kinnus Vergangenheit offenbart der Film keine Details. Wie bereits beschrieben wird jedoch deutlich, dass die Fortführung hinduistischer Traditionen in ihrem Leben eine zentrale Rolle spielt. Dies drückt sich vor allem auch in ihrem Wunsch aus, Meena möge einen Exilinder heiraten. Obwohl sie selbst offenbar keine arrangierte Ehe einging, ist Meenas Liebe zu Demetrious in ihren Augen eine Rebellion. Auffallend ist, dass die Emanzipation der Tochter von den Eltern auch zu einer Änderung in deren Beziehung führt. „We've always said goodbye to other people" erklärt Meena Demetrious, bevor sie zu ihrer Reise aufbrechen und nachdem sie sich unter Tränen an einer Telefonzelle von ihrer Mutter verabschiedet hat. Durch Meenas Fortgang wird die Einheit der Kleinfamilie aufgebrochen und entstehen zwei neue Einheiten, die unabhängig voneinander ihre Suche nach einer Heimat fortsetzen.

Jay fährt zunächst alleine nach Uganda, um zu sehen, was in der Realität von dem zu finden ist, wovon er fortwährend träumt. Er will sehen, was von seinem Haus übrig geblieben ist, und er will Okelo wieder treffen. In Uganda angekommen erfährt er zu seiner Bestürzung von dessen Tod. In den Trümmern seines ehemaligen Hauses formuliert Jay anschließend in Gedanken einen Brief an seine Frau in Amerika: „There is so little love in the world and yet so much. Meena was right, I never said goodby to him. Now he is dead, Kinnu. Since I've been back I've thought so much of you, which is why I say to hell with the lawsuit. Home is where the heart is. And my heart is with you." Für Jay bekommt die Liebe zu seiner Frau ein neues Gewicht, als er die Verluste seines Lebens anerkennt, vor allem den Verlust seiner ursprünglichen Heimat. Während die Suche danach vergebens bleibt, wird ihm bewusst, dass Kinnu in seinem Leben eine Konstante bildet. Ähnlich wie Meena mit ihrer Liebe zu Demetrious, erkennt ihr Vater nun in seiner Liebe zu seiner Frau den eigentlichen Fixpunkt seines Lebens. Und ähnlich wie sie kann er mit der Vergangenheit Frieden schließen, nachdem er sich noch einmal mit den traumatischen Erlebnissen konfrontiert hat.

Die Autorin Kum-Kum Bhavnani verweist ebenfalls auf die Bedeutung, die die Liebe in diesem Film hat. Sie betont, dass sie nicht nur zwischen den Liebespaaren vorherrsche, sondern auch innerhalb der Familie sowie zwischen den Freunden Jay und Okelo. Durch die Liebe, so ihr Fazit, werde es den Prota-

gonistinnen und Protagonisten am Ende möglich, als „hybride Subjekte“[645] zu existieren, das heißt die bisherigen Begrenzungen ihrer Identitäten zu überwinden. Sie lobt zudem, dass sich Nairs Film dabei nicht in Klischees verliere und nicht wie ein klassischer Hollywoodfilm funktioniere.[646] Vielmehr gelinge es Nair, die Vielschichtigkeit des Lebens abzubilden; die Hybridität der Figuren erscheine organisch: „It is an unusual film that places nonwhite hybridity which is organic, not situational.“[647] Bhavnanis Thesen korrespondieren mit den Ergebnissen meiner Analysen. Der Betonung, der Film orientiere sich gerade durch die Darstellung der Liebe an der Realität ist jedoch entgegenzuhalten, dass Liebesgeschichten in den Filmen Mira Nairs, insbesondere in *Mississippi Masala*, wie bereits beschrieben grundsätzlich auch als magische Momente inszeniert werden und dabei als Gegengewicht zu den dokumentarischen Anteilen fungieren.

5.2.8 Schlussbild mit Jay: Home is, where the heart is

Die Schlusssequenz des Films steht für Jays innere Öffnung und sein neues, versöhnliches Lebensgefühl. Sie zeigt ihn auf einem öffentlichen Platz in Kampala, inmitten einer Traube von Menschen. Von Trauer niedergedrückt kommt Jay gerade von seinem ehemaligen Haus, das er sich noch einmal ansehen wollte. In dem Moment, in dem er den bunten, belebten Marktplatz betritt, setzt jedoch fröhliche, afrikanische Popmusik ein und auch in Jay selbst macht sich eine Wandlung bemerkbar. Zunächst stößt er auf eine Gruppe von Menschen, die zwei Frauen beim ausgelassenen Tanzen beobachten. Einige der Umherstehenden musizieren. An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich hauptsächlich Männer um die Frauen versammelt haben. Jigna Desai kritisierte an dieser Szene zu Recht, dass die afrikanischen Frauen, die den gesamten Film über in keiner Rolle in Erscheinung getreten sind, hier als bloßes exotisches Spektakel inszeniert und auf ihre fruchtbaren Körper reduziert würden.[648] Für ihre These spricht insbesondere, dass der Blick der Kamera an einer der tanzenden Frau herunterwandert und schließlich auf der Höhe ihrer kreisenden Hüften verharrt. Dennoch soll zum Ende dieses Kapitels der Fokus auf Jay liegen beziehungsweise auf der Wandlung, die sich in ihm vollzieht. Nachdem er zu der Gruppe gestoßen ist, stellt er sich neben zwei Männer, die jeweils ein Kind auf dem Arm halten. Gemeinsam mit ihnen betrachtet er die tanzenden Frauen. Plötzlich wendet sich eines der Kinder in seine Richtung. In einer Geste, die so vertraut und zärtlich wirkt, als

645 Bhavnani, S. 199.
646 Vgl. Bhavnani, S. 199 ff.
647 Bhavnani, S. 199.
648 Vgl Desai, S. 87.

sei Jay ihm bekannt, legt das Kind eine Hand auf seine Wange. In einer natürlichen Bewegung nimmt Jay es daraufhin auf seinen Arm. Dann halten sie sich gegenseitig fest und drücken ihre Wangen aneinander. Auch wenn sich nicht auflösen lässt, weshalb sich dieses kleine Kind dem fremden Mann gegenüber so ungewöhnlich zutraulich verhält, hinterlässt die stumme und liebevolle Kommunikation zwischen ihnen einen zutiefst rührenden Eindruck. Trauer, Ärger und Verbitterung fallen sichtbar von Jay ab und machen einer neuen Weichheit Platz, einer Freude an den Dingen, die um ihn herum geschehen und einem liebevollen Blick auf die Menschen, die ihn umgeben.

Dieses Schlussbild steht im Kontrast zu den Szenen zu Beginn des Films, die in Kampala spielen. Hier führte Jay ein im doppelten Sinne abgehobenes Leben: Er lebte hoch oben über der Stadt in einem herrschaftlichen Anwesen, zudem wurde er im britischen Kolonialsystem ausgebildet. Seinem Beruf als Jurist war zueigen, dass er über die Menschen urteilte. In dieser Schlussszene nun begibt sich Jay in einen echten, unmittelbaren und ebenbürtigen Kontakt zu den Menschen, die mit ihm seine Heimat Uganda teilen. Diese von gegenseitigem Wohlwollen, von Frieden und Wärme bestimmte Begegnung ist natürlich auch deshalb möglich, weil im Gegensatz zu der Regierungszeit Amins keine Gefahr mehr für Jay besteht. Dennoch geht es um mehr: Hier wird deutlich, dass sich Jay, trotz dem die alten Strukturen für ihn unwiederbringlich verloren sind, erneut mit Uganda verbunden fühlt. Die Illusion von der alten Heimat wird durch eine reale Erfahrung ersetzt. Anstelle der Starre, mit der er zuvor an der Idee einer Wiederherstellung des Alten festgehalten hat, entfaltet sich plötzlich eine neue Lebendigkeit. Es ist paradigmatisch für einen Film Mira Nairs, dass sich diese Lebendigkeit und der Gestus des Neuanfangs durch die Komponenten der Musik, des Tanzes und nicht zuletzt durch die Rolle eines Kindes äußern. Der Satz, den Jay kurz zuvor an Kinnu gerichtet hat – „Home is where the heart is" – wird in diesem Schlussbild manifest und damit zu einer zentralen Botschaft des Films, wie es auch Roy formulierte.[649] Heimat ist für Jay nicht länger an einen Ort gebunden, offenbar weder an Uganda noch an die USA. Die Schlussszene zeigt, wie es Emanuel Levy treffend formulierte, die „Auflösung seines inneren Exils"[650]. Heimat ist für Jay schließlich zu einem dynamischen Gebilde geworden, das in lebendigen zwischenmenschlichen Begegnungen und Beziehungen stattfindet. Subeshini Moodley verweist im Zusammenhang mit der Schlusssequenz des Films richtigerweise darauf, dass auch Kinnu am Ende eine Loslösung von alten Mustern und eine Form der Grenzüberschreitung gelingt, die nur auf den ersten Blick weniger deutlich sei. So stellt die Autorin fest, dass sich Kinnus

649 Vgl. Roy, S. 167.
650 Levy 1999, S. 385.

innere Entwicklung zum einen daran abzeichne, dass sie ihrem Mann nicht ein zweites Mal in ein anderes Land folge, sondern nun in den USA verweile. Zum anderen äußere sich ihre Entwicklung darin, dass sie Meena schließlich ihrer Wege gehen lasse und deren Grenzüberschreitungen letztlich akzeptiere.[651]

5.2.9 Schlussbild mit Meena und Demetrious: Das Glück liegt im Westen

Nachdem Meena die Fluchtbewegung ihrer Familie von Afrika über England und schließlich in die USA geführt hat, geht der Weg für sie am Ende des Films weiter. Während ihre Eltern zunächst geplant hatten, nach Uganda zurückzukehren, und schließlich doch in dem Motel in Greenwood bleiben, verlässt das junge Paar Mississippi tatsächlich. Ihre Reise hat kein anderes Ziel, als die Vereinigten Staaten von Amerika zu durchqueren. Nach der Schlussszene mit Jay in Uganda folgen aus der Filmhandlung ausgeklammerte und in den Abspann des Films hinein geschnittene Bilder, die das Liebespaar auf einem Zwischenstopp ihrer Reise durch das Land mitten auf einem Baumwollfeld zeigen. Wie zuvor in den Szenen am Flussufer und am Meeresstrand, sind sie auch hier ausschließlich zu zweit und ist keine Zivilisation um sie herum sichtbar. Lediglich ihr Van ist für einen kurzen Moment im Bildhintergrund zu sehen. Demetrious trägt Meena in dieser Szene auf seinen Armen und dreht sich mit ihr immerzu um die eigene Achse. In der nächsten Einstellung stehen sie sich gegenüber, halten sich gegenseitig fest und küssen sich. Diesmal ist es die Kamera, die sich in einer Kreisfahrt um sie herum bewegt. Diese verschiedenen, kreisförmigen Bewegungen, die mittige Position der beiden Schauspieler sowie ihre gegenseitige Zuwendung ergeben im Gesamten den Eindruck einer geschlossenen Einheit und betonen die Isolation, in der sich das Paar jenseits ihrer Herkunftsfamilien und sozialen Netzwerke befindet.[652] Der Abgrenzung steht jedoch entgegen, wie die Beiden gekleidet sind: Demetrious trägt Kente, einen traditionell aus Ghana stammenden Stoff, Meena ist in Salwar Komeez gekleidet, einem traditionellen Stoff aus Südasien. So erscheint diese Kleidung wie eine Demonstration ihrer Verbindung zu bestimmten soziokulturellen Einflüssen, wie ein Bekenntnis zu ihren jeweiligen Wurzeln. Im Gesamten entsteht der Eindruck eines multikulturellen Paars.

Diese Multikulturalität des Liebespaars wird von Jigna Desai in bestimmter Hinsicht gedeutet. Sie betont, dass die romantische, glücklich endende Liebesgeschichte zwischen Meena und Demetrious nicht nur als ein Triumph über den

651 Vgl. Moodley, S. 54.
652 Vgl. Desai, S. 94.

Rassismus gewertet werden könne, sondern dass sie auch der Auflösung der Vertreibungssituation diene,[653] die beiden Protagonisten, wenn auch auf unterschiedliche Weise, als Grunderfahrung in ihre Seelen eingeschrieben sei. Die Herausstellung der Multikulturalität beschreibt die Autorin darüber hinaus als eine typisch amerikanische Lösung der traumatischen und komplexen Situation der Diaspora, wie sie in Nairs Film als zentrales Thema entwickelt wurde:

> The film closes not in the South facing and reaching toward Africa and Asia but in an empty field, moving into an unmarked America. This uninscribed land (the American range) leads us to question the mobility, trajectory, and destination of the film (…). (…) the film domesticates the South Asian diasporic into the new multicultural America.[654]

Amerika, der Westen, biete Raum und Möglichkeiten für einen Neubeginn, bei dem die neue Generation der Immigranten von ihrer Diaspora-Identität und der damit einhergehenden Begrenzung des Heimatbegriffs befreit würde. Meenas und Demetrious Identität definiere sich somit neu, sie würden nun als global-bewegliche Individuen dargestellt:

> The West becomes the space, open and imaginary, that can once again be resurrected as occupiable by a new generation. This space is sought as free from the confines of a "home" that signifies a territorial national identity (Ugandan) or a deterritorialized national or diasporic identity (African Asian or British Asian). What is construcet instead is the inscribing of space by the movement of the globally mobile individual.[655]

Der Film unterstütze das Selbstbild der USA, so Desai an anderer Stelle, einziger funktionierender Mikrokosmos des Globalen zu sein.[656] Gerade auch indem diesem Bild das Scheitern des multikulturellen Nationalstaats Uganda im postkolonialen Zeitalter entgegenstellt würde, suggeriere *Mississippi Masala*, dass Meena und Demetrious in der Verschiedenheit, die sie als Paar verkörpern, nur innerhalb der USA eine passende Lebenswelt für sich finden könnten:

> In the United States the trope of the interracial heterosexual romance operates within the national cultural logic of multiculturalism. In the film, the proper corrective to the failure of multicultural Uganda proves to be the exceptional multiculturalism of the United States.[657]

Auch andere Autoren betrachten die Schlussszene in diesem Zusammenhang kritisch, so etwa Emanuel Levy[658] oder Sue Brennan, die diesen Subtext des Films ironisch als „feel-good-multiculturalism"[659] bezeichnet, sowie Punja Prateeti Ballal, die in dem Filmende eine Ausflucht Nairs sieht, sich mit den

653 Vgl. Desai, S. 73.
654 Desai, S. 72 f.
655 Desai, S. 95.
656 Vgl. Desai, S. 73 f.
657 Desai, S. 83.
658 Vgl. Levy 1999, S. 385.
659 Vgl. Brennan S. 305.

Fragen, wie sie der Film aufwirft, schlussendlich ernsthaft auseinanderzusetzen. Gleichzeitig bewertet sie das Filmende als verwestlicht und hält ihm vor, es suggeriere ein einseitiges Bild: Die hinduistische Familie und Gemeinschaft erschiene als Unterdrücker, vor denen Meena als ihr Opfer flüchten müsste:

> While Mina eventually runs away with a black man (which could be read as daring and unconventional), it is from her "oppressive" traditions and family. The lovers' Hollywood style chase and flight in the denouement is also the film's elusive escape from engaging serious questions of race and gender relations.[660]

Bidisha Banerjee, die sich auf das Zitat Ballals bezieht, sieht in dem offenen Ende dagegen die Intention Nairs, eine Form zu finden, in der die selbst gewählte Heimatlosigkeit und Hybridität ihrer Protagonistinnen und Protagonisten zum Ausdruck gebracht werden könnten.[661] Es handle sich zwar um eine idealisierte, betont idyllische Darstellung von Heimatlosigkeit und Hybridität, doch das versuche Nair in keiner Weise zu verschleiern.[662] Viel mehr bündle die Regisseurin in der Schlussszene die Gesamtbotschaft ihres Films, nach der der Verlust von Heimat als Grundgefühl anerkannt und akzeptiert würde, wodurch sich schließlich ein neues Gefühl der Zugehörigkeit innerhalb der Diaspora bilden könne. Dies würde als Leistung der Protagonistinnen und Protagonisten, insbesondere Meenas, präsentiert: „The protagonist in Nair's film is able to transform this sense of deep loss by forging a new sense of belonging and identity within the space of diaspora and embracing homelessness as a necessary condition of diasporic existence."[663] Die Autorin Taunya Lovell Banks bewertet den Schluss des Films ebenfalls als Ausdruck einer positiven Entwicklung der Protagonistinnen und Protagonisten. Indem Meena und Demetrious ihre Familien verlassen, würden sie sich von der Enge ihrer Gemeinschaften lossagen und die eigene Perspektive erweitern. Die Familien als symbolische Einheit für die Gemeinden, so die Grundthese Banks, würden sich mit ihren kulturellen Traditionen voneinander abgrenzen und wären unfähig, miteinander zu koalieren. Dabei würden sie verhindern, sich aus ihrer unterlegenen Position zu befreien und sich von der weißen Bevölkerungsschicht zu emanzipieren. Das Schlussbild zeige, dass es Meena und Demetrious als Paareinheit und mit eigenem Betrieb jedoch gelinge, sich aus den wirtschaftlichen Abhängigkeitsverhältnissen von der weißen Bevölkerung zu befreien.[664]

660 Ballal, S. 97.
661 Vgl. Banerjee, S. 428.
662 Vgl. Banerjee, S. 428.
663 Banerjee, S. 419.
664 Vgl. Banks, S. 36.

Neben der Demonstration von Multikulturalismus ist es, wie von Desai beschrieben, die Darstellung der Mobilität des Paars, die das zweite wesentliche Merkmal dieser Schlussszene bildet. Die fortwährende, richtungslose Reise erscheint hier als Lösung, indem sie die Ausrichtung auf eine potentielle Rückkehr in das Heimatland ersetzt. Somit wird es die ständige Grenzverschiebung, resümiert Desai, die den Zustand des Exils für die Immigranten[665] umwandele: „Diaspora as exile is rejected in favor of diaspora as the frontier.“[666] Die tendenzielle Ausrichtung dieser Bewegung liege westwärts; dem entspräche die Leere und Weite des Raums, der das Paar in der Schlussszene umgibt. Er fungiere als eine typische Darstellung des amerikanischen Westens als unbesiedeltes Land. [667] Im Gegensatz zu Uganda mit seiner Kolonialgeschichte und der Geschichte der Herrschaft Amins, als auch im Gegensatz zu dem Süden der USA mit seiner rassistischen Historie, sei der Westen als symbolischer Raum für das Paar noch unbeschrieben.[668] Während Jay sein Glück zum Schluss des Films in seinem Inneren findet, ist das glückliche Ende für Meena und Demetrious also offenbar mit uramerikanischen Mythen verknüpft. In ihnen scheinen sich ihre verschiedenen Traumata und Konflikte aufzulösen: Für ihre kulturelle und ethnische Vielschichtigkeit hält die USA das Selbstverständnis der multikulturellen Gesellschaft bereit. In dem „frontier“-Mythos[669] findet die rückgewandte Suche nach Heimat und Herkunft ein Ende und in der stetigen Fortbewegung, dem „U.S.-domesticated nomadism“[670], wird das Gefühl der Heimatlosigkeit und des schmerzlichen Verlusts eines Fixpunkts scheinbar aufgehoben.

Meena und Demetrious sind auf der Suche nach dem, was ihre Identität formt; sie suchen ihre Individualität und wollen sich von ihrem Umfeld emanzipieren. Gleichzeitig orientieren sie sich an ihren kulturellen, damit auch familiären Wurzeln. Ihr gemeinsamerAufbruch zum Schluss des Films ist Ausdruck eben dieser Ambivalenz oder aber doppelten Suchbewegung: Das Schlussbild beinhaltet beide Tendenzen. Zusammenfassend kann ihr Bestreben als die Suche nach einem eigenen Raum bezeichnet werden, den sie für sich erobern und besetzen können, in dem sich ihre Individualität und persönliche Freiheit entfalten kann, in den sie jedoch auch ihre kulturellen Ursprünge mit hineintragen können. Der subtile Bezug auf uramerikanische Muster und Mythen zum Schluss

665 Demetrious ist kein Immigrant, sondern ein in den USA geborener U.S.-Bürger. Dennoch stellt der Film eine Verwundbarkeit heraus, die aus seiner Hautfarbe resultiert. Mehrfach wird deutlich, dass sich Demetrious auch über die Geschichte der Sklaverei definiert und dass Afrika für ihn eine tiefgehende Bedeutung hat.
666 Desai, S. 73.
667 Vgl. Desai, S. 73.
668 Vgl. Desai, S. 94 f.
669 Vgl. Desai, S. 94 f.
670 Desai, S. 94 f.

des Films verleiht ihm für diesen Moment den Anklang eines klassischen Western, in der Bildsprache vor allem jedoch den Anklang eines Road Movies. Denn auch in letzterem Genre spiegelt sich die „uramerikanische Erfahrung“[671], wie Bernd Kiefer es in seinem Aufsatz zur Vorgeschichte des Road Movies schreibt. Diese uramerikanische Erfahrung sei die „Flucht vor der Heimatlosigkeit“[672], ein Paradoxon, das Jigna Desai „home on the range“[673] nennt. Sie nutzt diesen Begriff für die Bezeichnung der Diasporasituation der Protagonistinnen und Protagonisten. Es handele sich um „both a western frontier home and a home within constant movement”[674], also um das Bestreben, die Grenze weiter in Richtung Westen zu verschieben, Raum für sich zu gewinnen und gleichzeitig um das Bestreben, immer weiter in Bewegung zu bleiben. Desai erläutert das Wort range zudem hinsichtlich seiner zweifachen Definitionsmöglichkeit: „Looking at the contradictory meanings, one can see how a home on the range can mean both a nomadic movement and the temporary rootedness of a homeland.”[675] In ihrer Erklärung des Begriffs beschreibt sie die eben doppelte, paradoxe Erfahrung der Protagonistinnen und Protagonisten in *Mississippi Masala*, die dazu führt, dass sie ihre Zugehörigkeit am Ende innerhalb ihrer andauernden Fortbewegung finden, aber auch innerhalb der USA, die damit in diesem Film als ein Land präsentiert werden, in dem diese Form von Heimat und Leben möglich ist.

So offenbaren diese letzten Einstellungen des Films auch etwas Zentrales über die Regisseurin, nämlich über ihren eigenen Blick auf die USA. Nach *Salaam Bombay!*, der sich ausschließlich um Indien dreht, beginnt mit *Mississippi Masala* auf der Ebene des Spielfilms[676] ihre bis heute andauernde Auseinandersetzung mit ihrem Exilland. Das Schlussbild in *Mississippi Masala* spiegelt wider, dass ihre Sicht auf die USA zu diesem noch relativ frühen Stadium ihrer eigenen Migration sowie ihrer Filmkarriere von einer deutlich positiven Sicht geprägt war. Der Vorwurf der zu großen Zaghaftigkeit und Nettigkeit nach allen Seiten[677], wie ihn Verena Lueken in der „Epd Film“ formulierte, mag an einem Punkt greifen: Er trifft dieses weitgehende Einverständnis Nairs mit den USA und deren besonderem Selbstbild als Einwanderernation, wie es sich zum Schluss ihres Films abzeichnet. Doch die Kritikerin verkennt die Bedeutung des scheinbar naiven, kindlich-positiven Blicks als ein wesentliches Merkmal der

671 Kiefer 2006, S. 40.
672 Kiefer 2006, S. 40.
673 Desai, S. 94 f.
674 Desai, S. 94 f .
675 Desai, S. 94 f.
676 Vor *Mississippi Masala* hatte sich die Regisseurin bereits in dem Kurzfilm *So far from India* (USA/IND 1983) mit dem Thema des Exils in die USA auseinandergesetzt.
677 Vgl. Lueken, S. 43.

Handschrift Mira Nairs. Wenn sie außerdem schreibt, dass aus dem „bitteren Lachen“[678], mit dem *Salaam Bombay!* endet, nun ein „freundliches Lächeln“[679] geworden sei, übersieht sie die Radikalität, die dennoch hinter der Liebesgeschichte und dem Happy End besteht und die sich etwa wie eingangs beschrieben in der Rollenbesetzung äußert. So wie Mira Nair in ihrem ersten Spielfilm die Missstände und Ungerechtigkeiten in ihrem ursprünglichen Heimatland Indien im Blick hatte, übt sie in *Mississippi Masala* deutlich Kritik an rassistischen Tendenzen, Ausgrenzungen und Beschränkungen, die auf allen Seiten bestehen.

Und doch ist unverkennbar, dass der Film mit der Vision von einem Land der unbegrenzten Möglichkeiten endet. Nachdem sich Nair zunächst in dem zehnminütigen Kurzfilm *The Day the Mercedes Became a Hat* (1993) ein weiteres Mal mit Rassismus in seinen unterschiedlichen Ausprägungen – erneut in einem afrikanischen Staat – befasste, folgte *The Perez Family*. Dieser Spielfilm beginnt, womit *Mississippi Masala* endet: mit dem Traum von einem besseren, einem freieren Leben in den USA.

5.3 *The Perez Family* (1995)

5.3.1 Zum Inhalt des Films

The Perez Family erscheint zunächst als eine tragische Liebesgeschichte: Ein Ehepaar, Juan (Alfred Molina) und Carmela Perez (Anjelica Huston) aus Kuba, wird voneinander getrennt, als er als Regierungsgegner verhaftet wird und sie mit der gemeinsamen Tochter Theresa (Trini Alvarado) in die USA emigriert. Juan hatte seine eigene Zuckerrohrplantage in Brand gesetzt, um Fidel Castros Politik zu boykottieren. Zwanzig Jahre verbringt er dafür im Gefängnis unter übelsten Bedingungen, bevor er überraschend freigelassen und ihm die Ausreise in die USA genehmigt wird. In der Zeit seines Gefängnisaufenthalts konnten er und Carmela keinen Kontakt zueinander finden. Er schrieb ihr Briefe, die niemals bei ihr ankamen. Carmela hat sich in Miami inzwischen ein neues Leben aufgebaut: Sie arbeitet in der Parfümabteilung eines Kaufhauses und bewohnt gemeinsam mit Theresa ein hübsch eingerichtetes Haus mit paradiesischem Garten. Während sie von außen etabliert und als unabhängige Frau erscheint, befindet sie sich in ihrem Inneren in einem andauernden Wartezustand; tagtäglich erwartet sie die Rückkehr ihres Mannes. Ihre große Hoffnung, Juan würde

678 Lueken, S. 43.
679 Lueken, S. 43.

sich unter einer Gruppe jüngst in Miami gelandeten kubanischen Flüchtlingen befinden, wird bitter enttäuscht. Tatsächlich handelt es sich jedoch um ein Missverständnis, das von ihrem Bruder Angel (Diego Wallraff) initiiert wurde: In Wahrheit ist Juan einer der Flüchtlinge und befindet sich in Carmelas unmittelbarer Nähe.

Angel kam gemeinsam mit Carmela, seiner älteren Schwester, und Theresa nach Amerika. Er versucht die Lücke, die Juan nach seiner Inhaftierung in der Familie hinterlassen hat, zu besetzen und gefällt sich in der Position des Patriarchen. Von der Idee besessen, seine Schwester beschützen zu müssen, verwandelt er ihr Haus zu ihrem großen Unglück nach und nach in eine Art Hochsicherheitstrakt: Er lässt Alarmanlagen einbauen und vergittert die Fenster. Ein lautstarker Streit zwischen den Geschwistern ruft eines Tages einen Polizeilieutnant namens John Pirelli (Chazz Palminteri) auf den Plan. Carmela und er finden sofort Gefallen aneinander. Damit beginnt eine Wandlung in ihr; erstmals seit ihrer unfreiwilligen Trennung von Juan wird sie wieder auf einen anderen Mann aufmerksam. Sie beginnen, sich zu verabreden und kommen sich Stück für Stück näher.

Parallel dazu verfolgt der Film die Geschichte von Juan, der in den USA landet und dort Frau und Tochter wiederfinden will. Doch ihr Zusammenkommen wird durch eine Reihe von Missverständnissen und Barrieren verhindert. Juan ist zunächst gezwungen, sich in einem improvisierten Flüchtlingslager in Miamis Footballstadion, dem Orange Bowle, aufzuhalten. Auf dem Weg nach Miami hat er eine junge Kubanerin kennengelernt, die seitdem nicht mehr von seiner Seite gewichen ist. Dorita (Marisa Tomei), so ihr Name, ist eine ehemalige Prostituierte und Feldarbeiterin, die in die Freiheit will. Amerika ist ihr Ziel, weil sie John Wayne liebt und Elvis Presley verehrt. Sie ist eine energiegeladene, lebensfrohe und vor allem praktisch veranlagte Frau, die für den traumatisierten Juan in verschiedener Hinsicht zur Rettung wird. Weil sie das gemeinsame Ziel haben, die provisorische Wohnstätte des Flüchtlingscamps schnellstmöglich zu verlassen, schließen sie sich zusammen. Dorita entwickelt einen Plan, der darauf basiert, dass sie zufällig beide Perez mit Nachnamen heißen. Familien dürfen das Camp vorrangig verlassen; alleinstehende Personen stehen auf der internen Liste der Organisatoren des Camps ganz unten. Deshalb erweitert Dorita ihre Scheinfamilie auf Phillippe (Jose Felipe Padron), einen verwaisten, kleinkriminellen Jugendlichen, den sie als ihren Sohn ausgibt, und Papi (Lázaro Pérez), einen verwirrten alten Mann, der am liebsten nackt herumläuft. Ihn ernennt sie zum Großvater der neu gegründeten Familie. Er und Phillippe qualifizieren sich als Mitglieder, weil sie, so wie Juan und Dorita, den Namen Perez tragen. Ihr Zusammenschluss ermöglicht ihnen schließlich tatsächlich den ersten Schritt in die Freiheit; sie dürfen das Camp verlassen. Als Familie werden sie vorerst in einem

Pfarrhaus untergebracht. Dorita organisiert außerdem für alle „Familienmitglieder“ Arbeit als Blumenverkäufer an einer Schnellstraße.

Doritas Energie haucht Juan neues Leben ein; langsam erwacht er aus seiner Schockstarre und kommt wieder zu Kräften. Ihre Gemeinschaft entfaltet zudem die Wirkung eines Gegenpols zu einer als feindlich erlebten Umwelt; sie müssen mit vielen Enttäuschungen und Demütigungen zurechkommen. Dazu zählt, dass Juan eines Tages mitansehen muss, wie seine Ehefrau Carmela mit Lieutnant Pirelli flirtet. Dorita wird von einem zwischenzeitlichen Liebhaber als Prostituierte behandelt und ihr Ziehsohn Phillippe wird von Kriminellen verfolgt. Der Zusammenhalt der neugegründeten Familie steigert sich in dem Maß, in dem ihnen die Realität als bedrohlich oder desillusionierend erscheint. Vor allem zwischen Dorita und Juan verwandelt sich die Zweckmäßigkeit ihrer Beziehung langsam aber stetig zu echter Zuneigung. Schließlich werden sie zu einem Liebespaar. Der Wendepunkt tritt ein, als sie eines Tages ein besonders großer Schicksalsschlag ereilt: Phillippe wird ermordet. Dies ist der Moment, in dem sich die Beiden ganz ihren Gefühlen hingeben, ihrer Trauer sowie ihrer neu entdeckten Liebe füreinander; es ist ein Moment, in dem Juan fordert: „No more waiting!“

Während er und Carmela also jeweils zu neuem Glück gefunden und damit das Warten und Suchen nach dem Anderen aufgegeben haben, hat sich in ihrem Unwissen eine dritte Person eingeschaltet, die ihr Zusammenkommen dennoch vorantreiben möchte. Es ist Flavia (Angela Lanza), eine romantisch veranlagte Exilkubanerin und die Freundin von Angel. Sie möchte das Wiedersehen des Paars auf einem Fest stattfinden lassen, auf dem sie als Sängerin auftritt. Sowohl Juan und Dorita als auch Carmela und Pirelli folgen ihrer Einladung. Doch es kommt gänzlich anders, als Flavia es sich vorgestellt hat. Carmela hält Juan für einen Einbrecher und will auf ihn schießen. Versehentlich trifft sie dabei ihren Bruder Angel, der jedoch keine ernsthafte Verletzung erleidet. Nach diesen Irrungen finden Carmela, Juan und Theresa zusammen. Doch statt Wiedersehensfreude herrscht bei den Eheleuten Befremdlichkeit und Verwirrung. Nachdem sie sich auf einem Spaziergang zu zweit ausgesprochen haben, trennen sich ihre Wege wieder. Für beide ist es dennoch ein glückliches Ende: Carmela bleibt bei Pirelli und Juan kehrt zu Dorita zurück.

5.3.2 Zu den Produktionsumständen: Ein Auftrag Hollywoods

The Perez Family ist der dritte Langspielfilm Mira Nairs und nach *Mississippi Masala* ihre zweite Kooperation mit einem Hollywoodstudio, diesmal mit der Samuel Goldwyn Company. Im Gegensatz zu *Mississippi Masala* handelte es

sich bei diesem Film jedoch um eine eindeutige Auftragsarbeit, die der Regisseurin noch mehr kämpferischen Einsatz bei der Verteidigung ihrer eigenen künstlerischen Vorstellungen abverlangte. Durchsetzen konnte sie sich beispielsweise mit ihrer Inszenierung der Eingangssequenz des Films, die einen Traum des Hauptdarstellers darstellt.[680] Das Team der Produktionsleitung bestand aus Julia Chasman, Lydia Dean Pilcher und Robin Swicord. Chasman hatte zuvor zum Beispiel *Quills* (Philip Kaufman, USA 2000) und *Polish Wedding* (Theresa Connelly, USA 1998) produziert; Pilcher hat Produktionen wie *The Talented Mr. Ripley* (Anthony Minghella, USA 2000) und *The Darjeeling Limited* (Wes Anderson USA, 2007) geleitet, in der wie in *The Perez Family* Anjelica Huston eine Hauptrolle spielt. Pilcher gehörte schon zu Nairs Produktionsfamilie, sie war bereits bei *Mississippi Masala* in der Produktionsleitung dabei. Das Drehbuch zu *The Perez Family* wurde von Robin Swicord geschrieben, die also eine Doppelfunktion übernahm. Der gleichnamige Roman von Christine Bell diente ihr als Vorlage. Swicord war zu dem damaligen Zeitpunkt bereits durch ihre Drehbücher zu Filmen wie *Matilda* (Danny DeVito, USA 1996) oder *Practical Magic* (Griffin Dunne, USA 1998) bekannt. In jüngerer Zeit feierte sie Erfolge mit den Drehbüchern zu *Memoirs of a Geisha* (Rob Marshall, USA 2005), *The Jane Austen Book Club* (USA 2007), bei dem sie auch selbst Regie führte, sowie bei *The Curious Case of Benjamin Button* (David Fincher, USA 2008). In vielen der Filme, für die Swicord das Drehbuch entwickelt hat, vermischen sich metaphysische Vorgänge und Realität auf selbstverständliche Weise. Auch in *The Perez Family* gibt es einige Szenen, in denen die Phantasien der Protagonistinnen und Protagonisten mit der äußeren Realität zu verschwimmen scheinen.

Es war Nairs Intension, so ließ sie es selbst verlauten, mit *The Perez Family* einen „sehr kubanischen Film“[681] zu drehen. Da man aus politischen Gründen keine Aufnahmen auf Kuba machen konnte, wurde hauptsächlich in Miami gedreht. Die Bilder von vermeintlich kubanischen Zuckerrohrfeldern fand man in Puerto Rico.[682] Jedoch wurden auch für die Hauptrollen nicht kubanische, sondern ausschließlich amerikanische Schauspielerinnen und Schauspielern engagiert: Marisa Tomei (in der Rolle der Dorrie), Alfred Molina (als Juan) und Anjelica Huston (als Carmela) sind allesamt U.S.-Amerikaner. Dass sie alle familiäre Wurzeln in Südeuropa haben, trägt zunächst rein physiognomisch zu einer gewissen Glaubwürdigkeit ihrer Verkörperung von Kubanern bei: Anjelica Huston wurde als Tochter einer italienischen Mutter und eines amerikanischen Vaters, dem berühmten Filmregisseur John Huston, geboren, Molina ist ein in England geborener Amerikaner, der spanische und italienische Wurzeln hat, und

680 Vgl. Muir, S. 96.
681 Nair im Interview mit Austin, S. 1H.
682 Vgl. Muir, S. 95 f.

auch Tomei hat italienische Wurzeln. Die beiden Nebendarsteller Angela Lanza (als Flavia) und Diego Wallraff (als Angel) sind ebenso keine kubanischen Schauspieler. Sie ist eine Amerikanerin mit mexikanischen Wurzeln, er ist ein Amerikaner. Doch trotz der zumindest optischen Glaubwürdigkeit zählt dieser Cast zu den Hauptkritikpunkten, mit denen vor allem von Seiten der Exilkubanerinnen und -kubaner Floridas auf den Film reagiert worden ist. Tomeis Schauspiel wurde in der Fachöffentlichkeit als überzogen bewertet; kritisiert wurde zum Beispiel ihr starker kubanischer Akzent und ihr betonter Hüftschwung. Insgesamt wurde der Versuch, kubanische Lebensart und Mentalität darzustellen, mehrfach als stereotyp bezeichnet.[683] Selbst Christine Bell, die Autorin der Originalvorlage, distanzierte sich im Nachhinein von dem Film, insbesondere von der Darstellung Marissa Tomeis.[684] Tatsächlich erscheinen die Kubaner in diesem Film wie wandelnde Klischees: Sie singen und summen ständig kubanische Lieder, trinken viel schwarzen Kaffee, haben einen okkulten Glauben und tanzen für ihr Leben gern, sie sind chaotisch und impulsiv, streitsüchtig und warmherzig. Besonders in der Rolle der Dorita kulminieren die angeblich typisch kubanischen Eigenschaften; obwohl sie als eine Frau gilt, die von der großen Sehnsucht nach dem Land ihrer Träume, den USA, angetrieben ist, soll sie offenbar die kubanische Kultur in Reinform verkörpern. Die Rollen des machohaften, temperamentvollen Angel und seiner Freundin, der kubanischen Sängerin Flavia, die im Gegensatz zu Dorita bereits seit Jahren in den USA leben, dienen ebenso dazu, angeblich typische kubanische Eigenschaften zu präsentieren.

Zwar gab es neben den negativen Beurteilungen auch einige positive Reaktionen: Ihr gemeinsamer Tenor ist die Würdigung der außergewöhnlichen Lebendigkeit, die in der gesamten Inszenierung besonders auch durch das Schauspiel von Marissa Tomei zum Ausdruck komme; es sei gelungen, die besondere Atmosphäre in der kubanischen Exilgemeinde Miamis, die Dynamik und die Fülle an Eindrücken einzufangen.[685] Doch war *The Perez Family* der erste Film Mira Nairs, auf den überwiegend mit harter Kritik reagiert wurde. Auch die deutsche Fachpresse reagierte tendenziell negativ, zum Beispiel Oliver Rahayel, der *The Perez Family* im *Film-Dienst* vorwarf, er scheitere „(…) an dem Spagat zwischen offener Sozialkritik und versöhnlichem Ton."[686] Marli Feldvoß befand in der *Epd Film*: „Die romantische Komödie (…) kommt allzu leichtgewichtig daher, krankt an einer glücklosen Star-Besetzung und wohl auch daran, dass „Little Havana" in einem fremden Kulturkreis angesiedelt ist."[687] Zudem war der

683 Vgl. Schwarzbaum 1995, S. 44 f, vgl. Gliatto, S. 19 und vgl. Macias, S.16.
684 Vgl. Bell im Interview mit Stengel, S. 1.
685 Vgl. LaSalle, S. E1, vgl. Rainer, S. 2 und vgl. Schickel, S. 66.
686 Rahayel, S. 16.
687 Feldvoß 2002 (*Epd Film*), S. 23.

Film in finanzieller Hinsicht ein Misserfolg: Elf Millionen Dollar betrugen die Kosten, weniger als drei Millionen Dollar wurden eingespielt.[688] Die Summe dieser Erfahrungen führte bei der Regisseurin zu dem Entschluss, sich in Zukunft wieder ausschließlich ihren eigenen filmischen Visionen widmen zu wollen. Dies bezeichnete sie als wirkliche Herausforderung, als „(…) the real challenges of filmmaking which happen when you make your own film."[689]

5.3.3 Und dennoch: Ein Mira Nair-Film

Auch wenn sich Nair in ihrem persönlichen Empfinden mit ihren eigenen Vorstellungen nicht hatte ausreichend durchsetzen können, zeigt *The Perez Family* dennoch deutlich ihre Handschrift. Unverkennbarer Ausdruck dafür ist die Beschäftigung mit den Themen Migration und kulturelle Identität. Zudem ist es charakteristisch, dass sich Bezüge zur indischen Mythologie herstellen lassen. Dies zeigt sich zum Beispiel in der Inszenierung Doritas, der Nair Züge der hinduistischen Göttin Lakshmi verleiht. Dorita erweist sich darüber hinaus als eine typische Frauenfigur im filmischen Kosmos Mira Nairs: Sie hat eine große Willensstärke, sie erstrahlt in Schönheit und sie hat eine starke erotische Präsenz. Auch Carmela, die zweite Hauptfigur in *The Perez Family*, besitzt diese Charakteristika. Dass in diesem Film große Liebesgeschichten erzählt werden, passt ebenso in das Oeuvre der Regisseurin.

Die Trennung zweier sich Liebender und ihre starken Sehnsucht nacheinander ist, wie eingangs in dieser Arbeit erwähnt, ein Grundmotiv in der hinduistischen Mythologie. Hier gibt es einen festen Begriff für die Liebe, die ein Sehnen aus der Ferne bleiben muss und die als die reinste und höchste Form der Liebe gilt, das viraha ras. Dieses „Idealprinzip"[690] entstammt dem Natya Shastra, in dem, wie bereits erwähnt, neun verschiedene Gefühlszustände, die Rasas, als mögliche ästhetische Kategorien oder Essenzen eines Kunstwerks festgelegt sind.[691] Bis zum heutigen Tag spielen die Rasas in der Konzeption und Rezeption populärer Hindi-Filme eine bedeutende Rolle, ganz besonders das viraha ras.[692] Dieser Gefühlszustand prägt vor allem auch die mythische Geschichte des großen Liebespaars Radha und Krishna, die in vielen Hindi-Filmen ihren Wider-

688 Vgl. Muir, S. 99.
689 Nair im Interview mit Hajari, S.55.
690 Wurzinger, S. 38.
691 Vgl. Waterstone, S. 114.
692 Vgl. Wurzinger, S. 24 f.

hall findet.[693] Die Tragik in der Geschichte von Radha und Krishna besteht darin, dass sie niemals vollkommen zueinander finden können. Die größte trennende Barriere zwischen ihnen ist gesellschaftlicher Art: Radha ist bereits mit jemand anderem verheiratet. Diese Tragik und die Notwendigkeit einer Liebe auf Distanz, in der viel Raum für Träume und Illusionen bleibt, finden sich auch in den Liebesgeschichten in *The Perez Family* wieder. Hier wandeln sie sich jedoch schließlich in Geschichten, die von realen, sinnlich erfahrbaren Begegnungen erzählen.

Das schmerzhafte, unfreiwillige Auseinanderdriften von Familienmitgliedern aufgrund politischer Ereignisse, wie es der Familie Perez in Nairs Film geschieht, erinnert zudem an ein schweres nationales Trauma aus der jüngeren Geschichte Indiens, nämlich an die Teilung des Landes in die beiden Staaten Indien und Pakistan, bei der zahlreiche Familien auseinandergerissen wurden. Innerhalb einer der größten Migrationsbewegungen des 20. Jahrhunderts flohen in einem Zeitraum von nur zwei Monaten geschätzte zehn bis fünfzehn Millionen Menschen zwischen den beiden Staaten zur einen oder zur anderen Seite.[694] [695] Wie so häufig in ihren Filmen geht Mira Nair in *The Perez Family* außerdem der Frage nach, was Familie im Grunde bedeuten kann: Ist es ein System, das über innere Verbindungen zusammengehalten wird, oder ein System, das in erster Linie als Rahmen fungiert und deshalb auf formale Strukturen wie einen Familiennamen beziehungsweise eine eheliche Verbindung angewiesen ist?

Auf der Ebene der Filmsprache sind die außergewöhnliche Farbigkeit dieses Films und die Bedeutung, die den musischen Elementen Tanz, Musik und Gesang beigemessen wird, charakteristische Komponenten für einen Film Nairs und gleichzeitig Komponenten, die typischerweise einen populären Hindi-Film auszeichnen. Tatsächlich kann *The Perez Family* nicht nur als einer der buntesten Filme Mira Nairs bezeichnet werden, sondern auch als einer der Filme, in denen am meisten getanzt wird. Auch das narrative Spiel mit Imaginationen, Erinnerungen, Wunschträumen oder gar Halluzinationen sowie deren überformte Ästhetik können in die Nähe der indischen Formulafilme gerückt werden. Dazu gehört zum Beispiel eine Szene, in der Juan wortwörtlich das Herz blutet, als er Carmela mit Pirelli sieht; auffallend ist dabei, dass das Motiv des Herzens fest in der Symbolsprache populärer indischer Filme verankert ist und schon allein in

---

693 Ein berühmtes Beispiel ist *Devdas*, ursprünglich ein Roman (Bengalisch: *Debdas*, 1917), der seit den zwanziger Jahren vielfach und in unterschiedlichen Sprachen in Indien verfilmt wurde. Die letzten, sehr populären und vielfach ausgezeichneten Verfilmungen stammen aus dem Jahr 2002, unter der Regie von Sanjay Leela Bhansali, und aus dem Jahr 2009, hier unter dem Namen *Dev. D* und unter der Regie von Anurag Kashyap.

694 Vgl. Ganti, S. 21.

695 Nairs eigene Großeltern stammen aus einem Grenzgebiet, nämlich aus Punjab. (Vgl. Pym, S. 43) Dies ist eine Provinz, die 1947 in einen pakistanischen und einen indischen Staat geteilt wurde.

vielen ihrer Titel auftaucht. Es gehört auch die Szene dazu, in der Carmela plötzlich in eine erotische Phantasie von einer Liebesnacht mit Pirelli abgleitet. Ganz besonders die Inszenierung dieser Sequenz, die sanft-roséfarben ausgeleuchtet ist und von süßlich-romantischen Violinenklängen begleitet wird, erinnert an die Filmsprache eines klassischen Hindi-Films. Die Art, wie sich die Inszenierung von Carmelas Traum nahe an der Grenze zum Kitsch bewegt, wirkt schließlich jedoch überzogen und eigentlich ironisch. Sie erinnert an eine Szene aus Gurinder Chadhas *Bhaji on the beach* (GB, 1993). Hier erlaubt sich eine der weiblichen Hauptfiguren, die in Großbritannien lebende, verheiratete Inderin Asha, in wiederkehrenden Phantasien von der Affäre mit einem anderen Mann zu träumen. Wie Nair bringt die Diasporainderin Chadha mit der kitschig-ironischen Inszenierung dieser Phantasiemomente ihre ambivalente Beziehung zu der populären Filmkultur ihres ursprünglichen Heimatlands zum Ausdruck. Zwischen der Lust an ihren Phantasien und ihren Schuldgefühlen hin- und hergerissen, belässt es Asha bei der Imagination und kehrt züchtig zu ihrem Ehemann zurück. Carmela dagegen gelingt es am Ende, ihre Phantasie in die Realität umzuwandeln.

Dass in *The Perez Family* in so außergewöhnlich hohem Maß Lebendigkeit versprüht wird, ist nicht nur den Darbietungen der Schauspielerinnen und Schauspieler zu verdanken, sondern auch das Verdienst der Kameraarbeit und des Setdesigns. Für das Szenenbild verantwortlich waren Mark Friedberg und Stephanie Carroll, die ihm assistierte. Die Beiden arbeiteten später auch bei *Kama Sutra* zusammen, Stephanie Carroll wurde schließlich eigenständige Production Designerin bei *Monsoon Wedding*, *Hysterical Blindness*, *The Namesake* und *Amelia*. Sie beschrieb die Darstellung des Zusammenfließens der unterschiedlichen Kulturen als besondere Herausforderung ihrer Arbeit:

> I put myself into other cultures. I’m not Indian. I’m not Cuban; but I enjoy the challenge.[696]

Der Kameramann Stuart Dryburgh, der ein Jahr zuvor für seine Arbeit bei *The Piano* (Jane Campion, AUS, NZL, F 1993) eine Oscarnominierung erhalten hatte, nutzt lange Fahrten und Schwenks, Aufsichten und Tiefenschärfe, um Fülle, Vielfältigkeit und ein hohes Maß an Dynamik zu vermitteln. In dem Auffanglager des Orangebowls und auf den Straßen des kubanischen Viertels in Miami zeigt er das turbulente Leben, etwa die Geschäftigkeit der Straßenhändler, die Blumen, Obst oder einfach schillernden Ramsch verkaufen. Dryburgh umkreist mit seiner Kamera Menschen in schrill-bunt gemusterten Kleidern, grell geschminkte Transvestiten auf Rollerblades umkreisen ihn. Eine treffende Lobpreisung darauf gab der Kritiker Zachary Woodruff:

---

696 Carroll im Interview mit Muir, S. 96.

> Mira Nair fills each frame with gobs of culture. Within a single panning shot, you might see eye-popping flower arrangements, funky knick-knacks, interesting old people's faces, wildly colourful murals, exotic dances, bizarre mannerisms. It's an attractive spectacle (…).[697]

Es ist der Blick, mit dem Stuart Dryburgh die ganze Fülle seiner Umgebung beachtet, aber auch die ausgeprägte Farbdramaturgie seiner Bilder, die ihn zu einem kongenialen Partner Mira Nairs machen.

Nair hat in diesem Film wieder einen Cameo-Auftritt. Wunderschön geschminkt und mit einem lasziven Augenzwinkern kauft sie der männlichen Hauptfigur Juan eine Rose ab. Sie zeigt sich dabei auf eine Weise verführerisch und selbstbewusst-kokett, wie in diesem Film auch die Frauenfiguren inszeniert sind.

5.3.4 Dorita und Carmela – typische Frauenfiguren Mira Nairs?

Wie in beinahe jedem Film von Mira Nair gibt es in *The Perez Family* herausragende Frauenfiguren. In diesem Film heißen sie Dorita und Carmela. Das Schicksal dieser Beiden ist ähnlich; sie stammen beide aus Kuba und sind in die USA immigriert. Während Carmela jedoch bereits seit zwanzig Jahren in Miami lebt, befindet sich Dorita noch in der Übergangsphase von der alten Heimat in die vermeintlich neue. Der Film begleitet sie bei ihrer Übersiedlung aus einem Dorf auf Kuba in das Flüchtlingsauffanglager im Orange Bowl, dem Footballstadion Miamis, und schließlich in die vorläufige Unterkunft in einem Pfarrhaus.

Zwei aufeinanderfolgende Szenen zu Beginn des Films führen die beiden Frauenfiguren jeweils als Protagonistinnen ein. Die genaue Betrachtung dieser Sequenzen offenbart ihre charakteristischen Merkmale. Die unmittelbare Abfolge der Einführungsszenen sorgt zudem für eine Parallelisierung von Dorita und Carmela.

Die Einführung der Figur Carmela geschieht zweifach: Einmal als eine Gestalt innerhalb eines Traums von Juan in der ersten Sequenz des Films und kurz darauf in der aktuellen Realität der Filmhandlung. In Juans Traum, der zu einem wesentlich früheren Zeitpunkt spielt, ist Carmela eine noch sehr junge Frau. Sie trägt ein romantisches, langes Blumenkleid, ihre langen, lockigen Haare hat sie halb offen und halb mit einer großen Blütenspange zurückgebunden, was den Eindruck des Mädchenhaften verstärkt. Zu Beginn von Juans Traum tanzt Carmela mit ihm am Strand. Er ist hier ein stattlicher Mann in vornehmem Anzug. Im Schwung des Tanzes biegt er sie über seinen Arm. Er hält sie fest, sie lacht ihn strahlend an. Gegen Ende des Traums verschwindet die Fröhlichkeit plötzlich. Nun sehen wir Carmela von Juan getrennt an einem mittlerweile leeren

697 Woodruff, S. 1.

Strand. In der Totalen erscheint sie als ein einsamer Punkt, der sich auf das offene Meer zu bewegt. Für einen kurzen Moment hat sie ein kleines Mädchen auf dem Arm, mit dem sie immer tiefer ins Wasser hinein geht. Schließlich steht sie allein im Wasser. Juan ruft nach ihr. Mit verunsichertem Blick dreht sie sich um, schaut umher, kann ihn aber nicht entdecken. Dann wird das Bild abgeblendet und sie verschwindet damit aus der Sicht der Zuschauerinnen und Zuschauer im Dunkeln. Im Folgenden sieht man Juan im Gefängnis. Die Überblendung markiert sein Erwachen. Sein Traum zeigt sein vergangenes Leben, das er mit Carmela teilte. Er zeigt auch ihr Auseinanderdriften und den Verlust ihrer gemeinsamen Welt. In der ihm eigenen Symbolsprache spiegelt sein Traum den filmimmanent-realen Hintergrund wider, das heißt die unfreiwillige Trennung des jungen Paars, als Juan inhaftiert wurde und Carmela zusammen mit ihrer Tochter Kuba verließ, um in den USA zu leben.

Die unmittelbar folgende Szene führt Carmela als Figur der Gegenwart ein. Sie zeigt sie als eine vornehme Frau in einem Alter von ungefähr vierzig Jahren. Mit einer gepflegten Kurzhaarfrisur, einem eleganten Seidenmorgenmantel, Perlenohrringen und hochhackigen Hauspantoffeln wirkt Carmela im Gegensatz zu der vorherigen Szene ausgesprochen damenhaft und gut situiert. In ihrem Antlitz sind keine mädchenhaften Züge mehr zu erkennen. Eine kurze Einblendung informiert über Ort und Zeit, womit die Verankerung der Szene in der Realität, im Gegensatz zu der Traumsequenz zuvor, deutlich wird: Es ist das Jahr 1980, der Ort ist Miami, Florida. Carmela befindet sich mit ihrer mittlerweile erwachsenen Tochter Theresa im Schlafzimmer ihres stilvoll und luxuriös eingerichteten Hauses. Zahlreiche Familienportraits aus vergangenen Zeiten säumen die Wände des Raums. Carmela streicht die Überdecke des Ehebetts glatt, Theresa lehnt an der Zimmertür und beobachtet sie dabei lächelnd. Der Fernseher läuft, zu sehen ist eine Nachrichtensendung, die von der Ankunft kubanischer Flüchtlinge in Miami berichtet und dazwischen Bilder von Fidel Castro zeigt. Hier wird klar: Carmela erwartet ihren Ehemann Juan, den sie, wie sie kurz darauf erwähnt, zwanzig Jahre nicht gesehen hat.

„Remember twenty years ago?“ fragt sie ihre Tochter aufgeregt. Während Carmela diese Worte spricht, setzt sie sich vor ihren Frisiertisch. Sie bleibt dabei dem Raum zugewandt. In dem dreigeteilten Spiegel hinter ihr ist das Fernsehbild mit Fidel Castro sowie die Spiegelung ihrer selbst in der Rückenansicht zu sehen. Schließlich greift sie einen kleinen Handspiegel und hält ihn sich vor ihr Gesicht. Sie betrachtet sich darin. Ähnlich wie sie die Bettdecke glattgestrichen hat, streicht sie nun mit ihrer Hand über ihre Haut, als wolle sie deren Glätte ebenfalls überprüfen. Offensichtlich liegt ihr etwas an der Perfektion der Oberfläche und ist die äußere Form für sie von Bedeutung. Es scheint, als würde sie für sie ein Gegengewicht zu ihrer inneren Instabilität darstellen. Als Carmela nun

ihre Augen schließt, die Finger an ihre Mundpartie legt und dazu sanft lächelt, wirkt sie, als versinke sie in einer Erinnerung an ihre gemeinsame Zeit mit Juan. Schließlich öffnet sie die Augen und strahlt ihr Spiegelbild an. Sie habe stets eine Bettseite für ihn freigehalten, lässt sie jetzt verlauten. Sie spricht zu sich selbst, denn ihr Blick ist dabei auf das Ehebett gerichtet und nicht auf ihre Tochter, die ihr immer noch gegenüber steht. Theresa schüttelt den Kopf, als sei sie ratlos über den Enthusiasmus ihrer Mutter. In diesem Moment scheint sich das Verhältnis von Mutter und Tochter umzukehren: Theresa wirkt Carmela überlegen, Carmela scheint unter einer gewissen Kontrolle und Bewertung ihrer Tochter zu stehen.

Diese Szene zeigt eine Frau, die voller Lebensfreude ist. Ihre ganze freudige Erregung speist sich jedoch aus der Hoffnung, an die Vergangenheit anknüpfen zu können, das heißt an eine Vergangenheit, die für sie lebendiger als die Gegenwart gewesen sein muss. Dass die Erinnerung an ihren Mann und ihre gemeinsame Zeit als Familie von Carmela konserviert worden ist, zeigt die Photogalerie an ihrer Wand. Die mögliche Rückkehr Juans ist der Anlass ihrer plötzlichen Freude; tatsächlich aber ist keine lebendige Spur von ihm zu entdecken. Lediglich der Fernsehapparat, als ein scheinlebendiges Objekt, zeigt Bilder aus der Welt, aus der er kommt. Die Bedeutung der Bilder als Ersatzfunktion kommt auch in ihrer überdimensionalen Spiegelung über dem Frisiertisch zum Ausdruck. Außerdem sorgen die Fernsehbilder auf der Spiegelfläche dafür, dass Carmela in ein bläuliches, kaltes Licht gehüllt wird, welches einen optischen Kontrast zu der freundlich-warmen Lichtstimmung der hell ausgeleuchteten Traumsequenz bildet. Diese Kälte ist als Vorbote der Enttäuschung zu verstehen, mit der Carmela kurz darauf konfrontiert wird, als sie erfährt, dass sich ihr Mann doch nicht unter den just angekommenen Flüchtlingen befindet. Ihr Widerschein in dem kleinen Handspiegel ist gleichermaßen als ein Ausdruck ihrer einsamen Existenz zu werten. Während in einer lebendigen Beziehung eine im übertragenen Sinn gegenseitige Spiegelung stattfindet, muss sich Carmela im Mangel der konkreten Gegenwart ihres Ehemanns selbst spiegeln.

Zwischen den Szenen der Vergangenheit und der aktuellen Gegenwart besteht auch insofern ein Kontrast, als dass Carmela einst gemeinsam mit Juan in einer großen Gesellschaft eingebettet war und sich mit ihm in der Außenwelt bewegte, während sie die Szene der Gegenwart in den größtmöglich privaten Raum, nämlich ihr Schlafzimmer, zurückgezogen zeigt. Dort befindet sie sich, von der Anwesenheit ihrer Tochter abgesehen, alleine. Paradoxerweise erscheint die Carmela der Vergangenheit, die sich nicht in den Schutzraum des Privaten zurückgezogen hat, sondern in der Außenwelt agiert, jedoch weniger stark und souverän als die ältere Carmela. Im gemeinsamen Tanz mit ihrem Ehemann lässt sie sich in seine Arme fallen. Alleine scheint sie verloren zu sein, wie die Fort-

setzung des Traums zeigt: Offenbar ist sie hier nicht in der Lage, sich selbst zu retten; sie verschwindet immer tiefer in den Fluten, nachdem sie den Kontakt zu ihrem Mann verloren hat. Doch hier weichen Traum und Wirklichkeit voneinander ab, tatsächlich konnte sich Carmela retten. Sie versank nicht im Meer,sondern sie überquerte es. Sie kam auf der anderen Seite an und schuf für sich, ihre Tochter und ihren jüngeren Bruder eine neue Existenz. Carmelas Hilflosigkeit, wie sie sich in Juans Traum gestaltet und die hier offensichtlich aus dem Verlust ihres Kontakts resultiert, ist somit eher auf die Hilflosigkeit und die Ängste des Träumenden selbst zurückzuführen. In der Isolation seines Gefängnisses ist es Juan, der sich nach den vergangenen Zeiten sehnt und der deren endgültigen Verlust befürchtet.

Auch im weiteren Verlauf der Handlung wird Carmela trotz ihrer Trennung von Juan als eine kraftvolle Person gezeigt, die sich in der Realität behauptet und die ihr Leben in vollen Zügen genießt: Wenn sie in ein dampfendes Schaumbad eintaucht, wenn sie mit Hingabe Orangen und Zitronen zu frischem Saft verarbeitet oder summend durch das Haus spaziert, inszeniert Mira Nair sie als eine zufriedene und sinnliche Frau. Die schwere Enttäuschung, dass sich Juan entgegen ihrer hoffnungsvollen Annahme nicht unter den Bootsflüchtlingen befindet, sowie die daraus folgende Aussicht, weiterhin in Sorge über sein ungewisses Schicksal und in Trauer über ihre unfreiwillige Trennung leben zu müssen, ändert erstaunlicherweise nichts an Carmelas Erscheinungsbild. Sie erstrahlt weiterhin in Schönheit, sie wirkt wach und lebendig. Anstatt in Verzweiflung zu versinken, scheint ihr Kampfgeist erwacht. So wirkt sie eben nicht als eine trauernde, sondern als eine wütende Frau. Als ihre Tochter Teresa sie dazu überreden will, die vom Arzt verschriebenen Beruhigungstabletten einzunehmen („Mama, why don't you take the medicine? The doctor says they will make you feel a lot stronger!"), reagiert sie typisch. In einer energischen Geste schüttet sie den gesamten Packungsinhalt in den Abfluss des Spülbeckens und erklärt entschieden: „He is right. I feel a lot stronger." „If I'm in pain I wanna know it", erklärt sie anschließend Polizeilieutenant John Pirelli, der wegen einer nachbarlichen Beschwerde der Lärmbelästigung zu ihr gekommen ist und sich erkundigt, wo der Inhalt des erst kürzlich verschriebenen Valiums geblieben sei. Carmelas Weigerung, sich medikamentös in ihren Empfindungen einschränken zu lassen, ist auch eine Weigerung, über sich bestimmen zu lassen. Ihre volle Lebendigkeit zu wahren bedeutet für sie nicht nur, bewusst Gefühle wie Wut und Trauer empfinden zu können. Ihre Lebendigkeit beinhaltet auch positive Gefühle, die sie nicht eindämmen möchte. Carmelas Lebenslust und ihre Sehnsucht danach, aus ihrem Dasein als Quasi-Witwe auszubrechen, finden schließlich ihren Ausdruck in ihrer amourösen Annäherung an Pirelli.

Die zweite weibliche Hauptfigur aus *The Perez Family* ist Dorita. Auch in ihrer Einführungsszene sorgt die Einblendung eines Inserts für eine unmittelbare zeitliche und örtliche Einordnung der Situation: Matanzas Sugar Cane Farm, Cuba 1980. Die Kamera befindet sich zunächst für einen kurzen Moment inmitten dichter Pflanzen, bevor sie sich erhebt und in einer Totalen und leichten Aufsicht den Blick auf eine ländliche Landschaft erweitert. Zu sehen sind einige Arbeiter, die sich an einem Feldrand um einen Viehwagen herum versammelt haben, der wiederum vor der Ruine einer Scheune steht. Den Hintergrund bildet eine dunkelgrüne Berglandschaft. Die Kamera wechselt ihre Position schließlich ins Innere der Ruine. Sie zeigt einen Mann in Armeekleidung, der an einem alten Schreibtisch inmitten des offenen Raums sitzt. Er hat die Beine auf den Tisch gelegt und raucht genüsslich eine Zigarre. Offenbar hat er eine höhere Position als die anderen Arbeiter um ihn herum. Eine Arbeiterin – wie man kurz darauf erfährt ist es Dorita – läuft auf ihn zu und wirft ihre Tasche mit Schwung auf seinen Tisch. Dann stützt sie sich auf die Tischplatte und beugt sich leicht nach vorn, ihm also direkt entgegen. In einer Hand hält sie einen scharfen Säbel, mit dem sie Zuckerrohr geschnitten haben wird. Durch ihre vorwärts geneigte Körperhaltung richtet sich der Säbel direkt auf den Mann, was den Eindruck von Angriffslust verstärkt. Ihre Kleidung entspricht ihrer Arbeit: praktisch, erdfarben, schmutzig und etwas zu groß. Letzteres hat sie gelöst, indem sie ihr Hemd oberhalb des Bauchnabels zusammengeknotet hat, wodurch viel Haut sichtbar wird und ihre Brüste betont werden. „I am waiting!“ lässt sie verkünden. „Two month! When I can go on the boat lift?“ Der Nachdruck ihrer Worte entspricht ihrer körperlichen Haltung, einer offensichtlichen Ungeduld und einem großem Willen. Hier wird außerdem klar, dass sie den Ort verlassen möchte. Der Mann, der wohl ihr Vorgesetzter ist, stellt sich nun unmittelbar vor sie. Er versucht, ihr die Pläne auszureden; sie habe doch einen guten Job auf den Zuckerrohrfeldern. Schließlich tritt er noch näher an sie heran und greift ihr ruckartig an den Po: „You were a whore, no?!“ Diese Frage scheint in seinen Augen den körperlichen Übergriff zu legitimieren. „You like it!“ schiebt er mit einem Lachen hinterher. Doch seine Respektlosigkeit irritiert Dorita nicht. Sie strahlt zurück, siegessicher und selbstbewusst. Dann legt sie ihm eine Hand auf die Schulter und antwortet: „I am like Cuba. Used by many, conquered by no one!“ Damit verändert sich der Gesichtsausdruck des Mannes, er blickt nun verärgert. Er scheint aus seinem Konzept gebracht, Dorita dagegen hat die Oberhand gewonnen. Ein Mann wie er wechsle mit jedem Regime die Uniform, fährt sie ihre mutige Ansprache fort. Sie selbst dagegen, sei „siempre“: fortwährend, überdauernd. Mit der angstfreien, direkten und fordernden Art, mit der sie ihrem Vorgesetzten und einem anscheinend offiziellen Vertreter der Regierung gegenübertritt, erscheint sie tatsächlich nahezu unbesiegbar. Er resigniert schließlich, weicht zurück und setzt

sich wieder auf seinen Stuhl. Was sie denn in Amerika wolle, was er ihr hier nicht geben könne, fragt er sie. Sie liebe Elvis Presley, antwortet sie ihm, außerdem Rock n' Roll und: „I want to fuck John Wayne!“, wobei sie dem Wort „fuck“ besonderen Nachdruck verleiht, indem sie es laut ausruft und dazu die Spitze ihres Säbels mit Wucht in die Tischoberfläche rammt.

Nun gibt es einen Szenenwechsel, der von dem Einsetzen rhythmischer Percussion begleitet wird. Es scheint später am Tag zu sein, denn es herrscht das sanft-rötliche Licht der untergehenden Abendsonne. Augenblicklich vermitteln Musik und Lichtatmosphäre eine feierliche Stimmung, obwohl eine alltägliche Situation zu beobachten ist. Im Hintergrund ist eine ärmliche Wohnsiedlung aus notdürftig zusammen gezimmerten Hütten zu sehen, Frauen und Kinder verarbeiten im Vordergrund auf altertümliche Weise Getreide. In einer parallelen Fahrt begleitet die Kamera Dorita, die vor der Szenerie entlang läuft. Sie wirkt fröhlich und gelöst. Die feierliche Stimmung ist ihr zuzuschreiben; sie ist glücklich, weil sie, wie kurz darauf klar wird, das Dorf verlassen wird. In dieser Szene trägt Dorita ein leuchtend orangenfarbenes, figurenbetontes Kleid, das in ihrem Laufschritt mitschwingt. Im Gegensatz zu der Szene zuvor, in der sie ihren Kopf mit einem großen, praktischen Sonnenhut bedeckt hielt, ist außerdem nun der Blick auf ihre große Lockenpracht frei. Sie trägt hochhackige Stöckelschuhe und hat eine große Handtasche bei sich. Dorita wird von einer Gruppe Kinder umkreist. Während sie mit ihr laufen, singen sie ihren Namen vor sich hin: „Dorita, Dorita, Dorita…“. Ein Kind hat ihre Hand gegriffen, ein weiteres hält sich an ihrem Rockzipfel fest. An einem kleinen Brunnen stoppt sie ihren Lauf, um eine Kelle mit Wasser auf die Erde zu gießen. Es wirkt wie eine rituelle Geste, mit der sie sich von diesem Land verabschiedet. Die Kamera, die ihre Dynamik bis dahin in einer durchgehenden Fahrt aufgenommen hat, macht ebenfalls Halt, bevor sie ihre Fahrt gemeinsam mit ihr fortführt. Nach diesem Augenblick des Innehaltens umarmt Dorita jedes einzelne Kind zur Verabschiedung, während ein Junge im Hintergrund mit einem Sprung durch die Luft wirbelt und ein anderer Junge auf einer Trompete zu spielen beginnt. Dorita dreht sich noch einmal um und wirft ihnen Kusshände zu, ehe sie ihren energiegeladenen Lauf fortsetzt. Schließlich springt sie auf einen Jeep auf, der am Ortsausgang auf sie wartet. Bis dieser außer Sicht ist, bleibt Dorita den Kindern und dem Dorf winkend zugewandt.

Anschließend sieht man sie in einem Strom von Flüchtlingen, der von Militärpolizei sowie von einem Zug von Regime-Befürwortern begleitet wird. Der Strom führt durch die Stadt und schließlich zum Hafen, wo die Flüchtlinge in Boote steigen, die sie in ihre neue Heimat bringen. Unter der Menschenmenge tritt Juan hervor, zufällig gerät er an Doritas Seite. So laufen sie das letzte Stück zur Küste gemeinsam. Am Hafen angekommen, bittet Dorita ihn darum, einen

Handspiegel für sie zu halten, damit sie die Farbe auf ihren Lippen auffrischen kann. Dies ist ihre erste direkte Begegnung. Juan, der noch unter dem traumatischen Eindruck des Gefängnisaufenthalts steht, reagiert stumm, tut ihr aber dennoch den Gefallen. Trotz seiner reduzierten Reaktion ist seine innere Regung bemerkbar. Während Dorita ihr Spiegelbild betrachtet und den Lippenstift ansetzt, wandert sein Blick ängstlich umher und schließlich in Richtung der Soldaten. „When we get to Miami, I will have a gold compact. With little shells on top!" spricht Dorita ihren Traum von einer exklusiven Puderdose aus, was für sie offenbar ein Inbegriff des amerikanischen Traums ist. Anschließend zeigt die Kamera in einem Close-Up ihre rot geschminkten Lippen, die sich zu einem Kussmund formen. Die folgende Einstellung zeigt Juans Augen, die sich erschrocken weiten.

Wie bei Carmela, lässt auch die Sequenz, die Dorita einführt, präzise Schlüsse zu ihrer Figur zu. Dorita erscheint als eine ausgesprochen willensstarke Persönlichkeit, die voller Schwung und Dynamik ist und die in direkter Weise ihre Ziele verfolgt. Sie lässt sich nicht von Autoritäten wie ihrem Vorgesetzten auf der Zuckerrohrplantage einschüchtern und sie fühlt sich ihm auch als männlichem Gegenüber voll gewachsen. Seine Respektlosigkeit kann ihr nichts anhaben, sie besitzt eine selbstverständliche Würde; sie ist selbstbewusst und empfindet keinen Anlass zur Scham. Es wird außerdem deutlich, dass Dorita von einem großen Aufbruchswillen erfüllt ist. Die USA sind das Ziel ihrer Träume. Das Näherücken dieses Ziels stimmt sie euphorisch und lässt sie optisch aufblühen: Ihre ausgeprägte Weiblichkeit, die zuvor bereits unter ihrer maskulinen Arbeitskleidung zu erkennen war, kommt jetzt voll zur Geltung. Offensichtlich ist Doritas Wunsch nach Freiheit für sie vor allem als ein Wunsch nach sexueller Freiheit und Selbstbestimmung definiert. Man erfährt, dass sie einst als Prostituierte gearbeitet hat. Nun will sie in die USA emigrieren, um, wie sie sagt, John Wayne „zu ficken". Diese Formulierung macht ihre Intention eines Wechsels vom Objekt zum Subjekt unmissverständlich deutlich.

Entsprechend entschlossen und furchtlos geht Dorita auf Juan zu. So erzählt diese Einführungssequenz auch von dem Beginn der Beziehung zwischen den Beiden; diese Situation ihrer ersten Begegnung birgt bereits charakteristische Merkmale ihrer späteren Beziehung. Zunächst ist bemerkenswert, dass mit der Spiegelung ein Element aus der Einführungssequenz der Figur Carmelas wiederaufgegriffen wird. Während Carmela mit ihrem eigenen Spiegelbild kommuniziert und dabei eine Verbindung zu Juan imaginiert, findet zwischen Dorita und ihm ein unmittelbarer Kontakt statt. Während Carmela sich ihrer Erinnerung bedienen muss, entsteht im Augenblick der Spiegelung Doritas durch Juan etwas Neues. Es wirkt, als überprüfe Dorita hier ihre Schönheit und sexuelle Attraktivität nicht nur für sich selbst, sondern auch im Spiegel seiner Reaktion, und Juan

scheint in diesem Moment erst wirklich aus dem wahr gewordenen Alptraum seiner Inhaftierung zu erwachen. Seine Ängstlichkeit und sein Schrecken mögen ein Resultat aus seinen traumatischen Erlebnissen und seiner jahrelangen Isolation sein, die ihn gegenüber fremden Menschen unsicher und misstrauisch gemacht haben. Doch die Bilder im Close-Up und ihre unmittelbare Abfolge generieren einen weiteren Sinngehalt: Die erotische Symbolik des knallroten Munds und die Symbolik des Gewaltpotentials, die in dem Bild der schussbereiten Finger auf dem Gewehrabzug liegt, weisen in ihrer Kombination auf ein mögliches Schuldgefühl Juans hin. Der erotische Reiz, den Dorita auf ihn ausübt, bedeutet Gefahr, weil er seinen Fokus von der Ehefrau weg, hin zu einer neuen Frau verschiebt.

Neben Doritas Aufbruchswillen ist auch erkennbar, dass sie an ihrer Heimat hängt. Die Schwere ihres Abschieds zeigt ihr Blick zurück, bis das Heimatdorf außer Sichtweite ist. Sie scheint in der Dorfgemeinschaft verankert gewesen zu sein, zumindest in einem großen Kreis von Kindern. Ihre Liebe zum Heimatland äußert sich auch in ihrer spirituellen Abschiedsgeste, die ihren Lauf aus dem Dorf heraus kurzzeitig unterbricht. So wird sie als eine Frau dargestellt, der eine traditionelle Lebensweise zueigen ist. Dorita stammt offensichtlich aus einer vormodernen Welt. Kenneth Muir bezeichnet Dorita in seiner Analyse des Films als „Mother Earth“.[698] Damit betont er nicht nur ihre Verbundenheit mit der Natur, sondern auch ihre ausgeprägte mütterliche Seite, für die besonders die Szene steht, die sie als Mittelpunkt der Kinderschar zeigt. Der Ausdruck Mother Earth erinnert erneut an Mother India (Originaltitel: *Bharat Mata*, Mehboob Khan, IND 1957), den Klassikers aus der indischen Filmgeschichte. Dieser Filmtitel ist insofern als eine „nationale Allegorie in bewegten Bildern“ [699] zu verstehen, als dass er das kollektive Verständnis der Gleichsetzung Indiens mit der Mutter als Symbolfigur,[700] damit die Vorstellung der indischen Frau als Bewahrerin nationaler Identität widerspiegelt. Es sprechen einige Merkmale für eine Anlehnung der Figur Doritas an das Rollenvorbild Radha. Wie sie arbeitet Dorita auf dem Feld. In der Darstellung Radhas, die einen Pflug zieht, verdichtet sich schließlich die Bedeutung von Khans Film; es ist dieses Bild, das sich, wie die Autoren Matthias Uhl und Keval J. Kumar es ausdrücken, „(…) in die Köpfe mehrerer Generationen von Kinogängern eingebrannt hatte: die sich aufopfernde Mutter Radha mit der Deichsel des Pfluges über der Schulter.“[701] Auch Dorita hat eine ausgeprägt mütterliche Seite. Zudem wird eine Gleichsetzung ihrer Person mit ihrem Herkunftsland angestellt, sie selbst vergleicht sich bereits in

---

698 Vgl. Muir, S. 101.
699 Schulze, S. 125.
700 Vgl. Uberoi, S. 11.
701 Kumar (Keval), Uhl, S. 57.

der Eingangssequenz mit Kuba. Doch als eine typische Frauenfigur Mira Nairs hebt sie sich schlussendlich radikal von dem konservativ-indischen Vorbild ab. Die zunächst größte Abweichung besteht darin, dass Dorita ihre mütterliche Seite mit ihrem offensiv sexuellen Wesen vereint. Damit ist eine Einordnung ihrer Figur in die klassischen, im Hindi-Film beliebten Kategorien Göttin oder Vamp nicht möglich.

Bereits in Nairs frühen Filmen *India Cabaret* und *Salaam Bombay!* werden provokante Gegenbilder zu dem traditionellen Ideal entworfen, indem die weiblichen Hauptprotagonistinnen, gleichzeitig Mütter und Stripteasetänzerin beziehungsweise Prostituierte sind. Besonders in *Salaam Bombay!* stellt die Regisseurin in ihrer Inszenierung Rekhas explizite Bezüge zur symbolischen Mutterfigur her. Dorita und Rekha unterscheiden sich elementar von der idealen Mutterfigur Radha aus dem Hindi-Film-Klassiker *Bharat Mata*, indem sie letztlich in ihrer Mutterrolle scheitern. Beide verlieren sie ihre Kinder. Ebenso wenig, wie Rekha in der Lage ist, sich um ihre Tochter Manju und ihren Ziehsohn Krishna zu kümmern, gelingt es Dorita, ihren Ziehsohn Phillippe zu beschützen. Es gelingt ihr nicht, eine wirklich vertrauensvolle Beziehung zu ihm herzustellen. Nachdem er sie bestohlen hat, verschwindet Phillippe wieder in der kriminelle Halbwelt, aus der er gekommen ist. Kurz darauf wird er ermordet. Zwar hat auch in *Bharat Mata* die innige Beziehung zwischen Radha und ihrem Lieblingssohn Birju einen zutiefst tragischen Aspekt, der ebenfalls auf dem kriminellen Potential des jungen Mannes basiert. Dieses Potential führt eines Tages dazu, dass er beinahe eine Frau vergewaltigt. Um die Tat zu verhindern, muss Radha zur Waffe greifen und ihren Sohn töten. Jedoch resultiert Radhas Handeln hier nicht aus Überforderung oder Unzulänglichkeit, sondern ist als Konsequenz ihres tief verankerten Treue- und Ehrgefühls zu verstehen. In all ihrem Handeln spiegelt sich das „moralisch unangefochtene(n) Fundament“[702] eines übergeordneten Wertesystems, nämlich das „der selbstlosen Opferbereitschaft des Individuums für die Nation“,[703] beziehungsweise für das Heimatdorf. Dorita und Rekha dagegen sind fehlbare Mütter. Indem Mira Nair sie dennoch als liebende Mütter zeigt, die durch den Verlust ihrer Kinder seelisch-existenziell angegriffen werden, umgeht sie eine eindimensionale Beurteilung. Sie verweigert die Orientierung an dem konservativ-indischen Vorbild der idealen Mutter.

Diese Frauenfiguren Mira Nairs haben auch gemein, dass sie aufbrechen, um nach ihrem individuellen Glück zu suchen. Auch hierin besteht ein zentraler Unterschied zu Mehboob Khans Radha. Indem sie ihren Heimatort verlassen, lösen sich Dorita und Rekha aus allen Verpflichtungen. Beide lassen sie nicht

---

702 Schulze, S. 127.
703 Schulze, S. 127.

nur Kinder zurück, sondern befreien sich auch aus Strukturen, in denen sie dominiert wurden: Rekha überwindet mit ihrer Flucht und dank des rettenden Eingriffs von Krishna die Abhängigkeit von ihrem despotischen Ehemann. Auch wenn sie in ihrem Herumirren auf den Straßen von Mumbai, umhergestoßen von den Menschenmassen, einen sehr hilflosen Eindruck macht, ist ihr Aufbruch dennoch Ausdruck einer neu erlangten Unabhängigkeit. Dorita verlässt ebenso ihre männlichen Unterdrücker. Sie will ihre persönlichen Bedürfnisse keinem System mehr unterordnen. Während Radha aus *Bharat Mata* ihre traditionell idealtypische Rolle erfüllt, indem sie als Trägerin nationaler Werte fungiert, handelt Dorita als souveräne Figur. Dementsprechend identifiziert sie sich im Gegensatz zu Radha nicht auf politischer Ebene mit ihrer Heimatnation. Dies wird deutlich, als sie in der Eingangsszene dem Soldaten das Gegenteil vorwirft: Seine Loyalität beziehe sich ausschließlich auf die jeweilige Regierung. Ihre Verbundenheit mit Kuba ist jedoch eine emotionale, die auch erhalten bleibt, nachdem sie dem Land auf der Suche nach ihrer eigenen Vorstellung von Glück den Rücken gekehrt hat.

5.3.5 Dorita und Carmela – Resümee

Dorita und Carmela verkörpern unterschiedliche Frauentypen. In Doritas Fall wird ihre sexuelle Anziehungskraft als ein wesentliches Merkmal ihrer Figur herausgestellt. Dazu passt, dass Dorita in der Romanvorlage als eine eher korpulente Frau Anfang Vierzig beschrieben wird,[704] Marisa Tormei als Dorita jedoch eindeutig jünger und schlanker wirkt. Obwohl sie für ihre Rolle absichtlich an Gewicht zugenommen haben soll, fällt dennoch ihre perfekte Physis auf. Ihre Kleidung ist stets körperbetont und knapp, manches Mal trägt sie sogar nur Unterwäsche. Immer tritt sie verführerisch auf: Ihr Gang ist sehr weiblich und wie erwähnt hat sie einen ausgeprägten Hüftschwung. Immer wieder tanzt sie vor sich hin. Ihre Bewegungen und Gesten changieren zwischen mädchenhafter Verspieltheit und ordinärem Verhalten. So reicht die Anziehungskraft der ehemaligen Prostituierten Dorita einerseits ins Vulgäre, andererseits strahlt sie eine natürlichen Anmut aus, die sich zum Beispiel beobachten lässt, wenn sie ungeschminkt und traurig in dem ihr viel zu großen Hemd von Juan Kaffee trinkt. Doritas erotische Ausstrahlung wird durch ihre ausgeprägten Charakterzüge einerseits ergänzt und andererseits verstärkt. Von Beginn an erlebt man, wie beschrieben, ihre große Willenskraft und Zielorientiertheit. Kenneth Muir bemerkte dazu: “But more important than matters of sex or marriage, it is Dorita

704 Vgl. Muir, S. 103 f.

who has an agenda."[705] Muir beschreibt sie außerdem als eine Frau, deren „Erdverbundenheit" Teil ihrer Attraktivität ist: „A woman whose sensuality reaches down into her core and very being, and is somehow tied to nature, as she is more than a personality, but a force."[706] Besonders diese Bodenständigkeit, gepaart mit ihrer Warmherzigkeit, macht Dorita für Juan begehrenswert. „Dorrie, you're beautiful. You always know where you are on this earth." sagt er einmal zu ihr und bringt damit ihre Attraktivität für ihn auf den Punkt. Nach seinem jahrzehntelangen Gefängnisaufenthalt und der Emigration bekommt Dorita für ihn in seiner totalen Desorientierung die Bedeutung eines notwendigen Fixpunkts.

Carmelas Schönheit dagegen besticht durch ihre Kultiviertheit. Während Dorita impulsiv agiert, ist ihre optische Erscheinung sorgsam hergerichtet. Nichts bleibt dem Zufall überlassen. Sie ist eine disziplinierte Person. Außerdem ist sie, anders als Dorita, eine etablierte Frau. Dennoch fehlt Carmela im Gegensatz zu ihr eine Verankerung in der gegenwärtigen Realität. Sie verharrt in einer Illusion. Diese abwartende Haltung sowie die strenge Ordnung ihres Äußeren schränken sie in ihrer Bewegungsfreiheit ein. Im Vergleich zu Dorita, die aus den Verhältnissen, die sie klein gehalten haben, ausgebrochen ist, erscheint Carmela zunächst als domestizierte Ehefrau. Dazu gehört auch, dass sie in all den Jahren nie Interesse an einem anderen Mann, als an ihrem Ehemann in der Ferne gezeigt hat. Die Konzentration auf die eigenen vier Wände und die Glätte der Oberfläche erfüllen für Carmela jedoch auch eine essentielle Funktion: Wie sich in der Eingangssequenz aus einzelnen Gesten schließen ließ, bedeuten sie eine innere Stabilisierung für sie. Der Fortgang der Filmhandlung zeigt aber, dass auch in Carmela der Wunsch gärt, ihre Welt zu erweitern und sich hinaus zu bewegen.

Carmela stammt aus der kubanischen Oberschicht, ihre Gepflegtheit ist auch ein Zeichen ihrer sozialen Herkunft. Dorita, die Carmela einmal gegenüber Juan im Gestus der Verachtung eine „princesa" nennt, stammt dagegen aus der Unterschicht. Während Carmela außerdem seit zwanzig Jahren ein modernes Stadtleben führt, kommt Dorita aus der tiefsten Provinz; sie ist eine wesentlich traditionellere Person. Die Willensstärke ist jedoch etwas, worin sich Carmela und Dorita gleichen. Beide haben sie einen großen Willen zur Selbstbestimmung und wollen sie sich in ihrer Lebendigkeit nicht einschränken lassen. Vor allem teilen die beiden Frauen die gemeinsame Erfahrung, dass sie den Ozean überquert haben und auf der anderen Seite angekommen sind. Sie sind mutige, kraftvolle und eigenständige Frauen, die den Übergang in eine fremde Welt

705 Muir, S. 102.
706 Muir, S. 101.

gemeistert haben. Trotz der schwierigen Situationen, durch die sie sich als Migrantinnen kämpfen müssen, haftet ihnen nie etwas anhaltend Verzweifeltes und schon gar nichts Tristes an. Im Gegenteil: Mira Nair zeigt sie als Frauen, die aus dem Wechsel zwischen den Kulturen als Schönheiten hervorgehen, die sich immer wieder neu erfinden und als Neugeborene ans Licht treten. Dieser Gedanke hat seine Ausgestaltung in der Szene, in der Dorita die Küste Miamis erreicht. Als sich das Flüchtlingsboot, auf dem sie und Juan sich befinden, dem Ufer nähert, springt Dorita spontan ins Meer, um die letzten Meter zu schwimmen. Als sie den Bootsstrand, an dem die Flüchtlinge versammelt werden, fast erreicht hat, verharrt sie einen Moment im knietiefen Wasser. Sie reckt den Kopf gen Himmel und schließt die Augen, als sei dies für sie ein Moment des Innehaltens, des Bewusstwerdens und der Würdigung dieses neuen Lebens. Dann streicht sie sich mit ihren wassernassen Händen über den Körper, hebt sie in die Luft und taucht sie erneut in das Wasser ein, als wolle sie damit die Kontaktaufnahme mit der neuen Umwelt bekräftigen. Auch erinnert die Geste an einen Taufakt, mit dem Dorita ihre neue Zugehörigkeit bekundet. Schließlich schreitet sie langsam an den Strand.

Diese Darstellung Doritas, wie sie mit dem Eintauchen und schließlich dem Entsteigen aus dem Meer ihren Neubeginn zelebriert, erinnert an die Schlussszene aus *India Cabaret*. Die beiden Stripteasetänzerinnen, die hier in die Fluten des Ozeans eintauchen, erscheinen als freie Frauen, die sich von den gesellschaftlichen Normen und Moralvorstellungen emanzipieren und die vor allem ihr Leben und ihren Körper genießen. Nair betont hier auch die Chance auf einen Neuanfang, der für die Frauen besteht. In *India Cabaret*, ebenso wie in *The Perez Family* scheinen die Darstellungen der Protagonistinnen mythischen Vorbildern entliehen, das heißt zum einen der hinduistischen Göttin Lakshmi, die auf die Welt gekommen ist, indem sie dem Milchmeer entstieg[707] und deshalb den Beinamen *Die aus dem Ozean geborene* trägt, zum anderen der griechischen Göttin Aphrodite, die ebenfalls die *Schaumgeborene* genannt wird, da sie dem Mythos nach aus dem Meerschaum geboren wurde.[708] Die beiden Göttinnen stimmen auch in anderen Eigenschaften überein. Lakshmi galt ursprünglich als „Mutter- und Fruchtbarkeitsgöttin“[709], als eine „Personifizierung der Erde“[710]. Im Laufe der mythischen Geschichte wurde sie wie bereits in dem Kapitel zu *India Cabaret* erwähnt zur Göttin der Schönheit, des Glücks und des Reichtums.[711] Des Weiteren ist für sie typisch, dass sie nie als eine aggressive Figur abgebildet

707 Vgl. Keilhauer, S. 106 f.
708 Vgl. Lücke, S. 13.
709 Keilhauer, S. 106.
710 Keilhauer, S. 106.
711 Keilhauer, S. 106.

wird, sondern stets gütig und großzügig wirkt.[712] In vielen Darstellungen wird sie außerdem als Zeichen ihrer Fruchtbarkeit und Lebensfülle von Elefanten mit Wasser überschüttet,[713] in der Art, wie Dorita sich selbst in der Szene ihrer Ankunft in den USA mit Wasser benetzt. Auch Aphrodite ist eine Göttin der Schönheit, der Liebe und der Fortpflanzung. In der griechischen Antike wird Aphrodite zweigeteilt betrachtet: als eine von der leiblichen Lust befreite Liebende, die barmherzig Wohltaten verteilt, und als eine sinnlich Liebende. Ihre Schönheit manifestiert sich in ihrer Erscheinung als Nackte und durch ihren reichlichen Schmuck. Zu ihrem Reiz gehört ihr Haar, das füllig und gewellt ist. Weil sie alle mit ihrem beeindruckend schönen Wesen verzaubert, besitzt sie die große Macht der Unwiderstehlichkeit.[714] Es gehören die Sinne ansprechenden Attribute zu ihr, etwa eine duftende Blüte, sowie Attribute, die auf die Fruchtbarkeit hinweisen und solche, die der Schönheitspflege dienen, meist ein Spiegel und ihr Schmuck.[715] Venus ist die Entsprechung aus der römischen Mythologie. Sie ist eine Muttergottheit, also die Göttin der Fruchtbarkeit sowie eine Liebesgöttin.[716] Wie bei Aphrodite gehören zu ihren Attributen eine Rose und ein Spiegel. Als Göttin des Schwefels wird Venus zudem eine heilende Kraft zugeschrieben; zum Beispiel heilte sie einst eine Wunde ihres Sohns.[717] Später kam die Zuständigkeit als Hüterin des Hauses hinzu, wodurch sie sich zur züchtigen Haus- und Ehefrau wandelte. Gleichzeitig haftete ihr in den Augen frühchristlicher Autoren etwas Verdammenswertes an, sie verdächtigten sie, Unzucht unter den Menschen zu verbreiten.[718] Hier zeichnet sich eine mit Aphrodite vergleichbare Spaltung ihrer Person ab. Weil Venus in ihrer Bedeutung als „Verkörperung einer fundamentalen Lebensmacht“[719] nicht zu minimieren war, reagierte man im Mittelalter auf die Problematik der Integration ihrer „unzüchtigen“ Seite durch die Zweiteilung der Göttin in eine „Venus der fleischigen Begierde“ und in ihre keuche, ehrenhafte Version, die sich den Anderen auf dienende und barmherzige Weise, im konservativ-traditionellen Verständnis mütterliche Weise, zuwendet.[720]

Nicht nur in der beschriebenen Szene, sondern in Doritas gesamtem Erscheinungsbild sowie in ihren charakterlichen Eigenarten finden sich Wesenszüge dieser mythischen Figuren. Durch ihre Schönheit zieht Dorita die Blicke ihrer

712 Vgl. Keilhauer, S. 106.
713 Vgl. Schumann, S. 99.
714 Vgl. Lücke, S. 16.
715 Vgl. Lücke, S. 16 f.
716 Vgl. Lücke, S. 169.
717 Vgl. Lücke, 171.
718 Vgl. Lücke, S. 172.
719 Lücke, S. 172.
720 Lücke, S. 172.

Mitmenschen auf sich: Sie trägt körperbetonte Kleidung, häufig ist viel von ihrer Haut zu sehen, sie hat eine üppige Lockenpracht und sie trägt stets Schmuck und Accessoires wie eine Handtasche oder einen Taschenspiegel bei sich. An verschiedenen Stellen des Films betrachtet sie sich in Spiegeln. Immer wieder wird sie außerdem von Blumen und Blüten umgeben gezeigt, nicht zuletzt, weil sie sie verkauft. Vielfach wird deutlich, wie Dorita durch ihr Auftreten und ihr Aussehen die Blicke der Anderen lenkt. Immer wieder nutzt sie diese Macht, um ihren Willen durchzusetzen. Gleichzeitig strahlt sie eine große Warmherzigkeit und Güte aus; sie begegnet ihren sogenannten Familienmitgliedern mit mütterlicher Großzügigkeit und Zärtlichkeit und ihre Fürsorge entfaltet in gewisser Weise sogar eine heilsame Wirkung. Besonders Juan genest sichtlich unter Doritas Schutz. Ihre mütterlichen Impulse sind, wie bereits erwähnt, jedoch nicht losgelöst von ihrer sexuellen Attraktivität zu betrachten; hier weicht Nair in der Inszenierung ihrer Figur von den göttlichen Vorbildern ab. Gleichzeitig unterscheidet sie sich, ebenfalls wie genannt, von dem „goddess or vamp“[721]-Prinzip, wie es die Frauenfiguren des Hindi-Films kategorisiert.

Auch Carmela weist Charakteristika der Schönheitsgöttinnen auf: Wie Dorita tritt sie in der Eingangssequenz mit einem Spiegel auf, einem der klassischen Attribute dieser Göttinnen. Sie wird von Nair als eine schöne Frau inszeniert, die zudem über ein Bewusstsein darüber verfügt. Das zeigt sich zum Beispiel, wenn sie offensiv mit Pirelli flirtet. Eine mütterliche Seite spielt in ihrem Fall, obwohl sie im Gegensatz zu Dorita tatsächlich Mutter ist, keine Rolle; das Verhältnis zu ihrer Tochter scheint sogar verkehrt, wie zu Beginn beschrieben. Obwohl Anjelica Huston ihrer Figur Carmela eine starke Präsenz verleiht, scheint diese Rolle mit weniger Gewicht belegt zu sein; insgesamt erscheint die Figur der Dorita stärker akzentuiert.

Ihre eigene Art des Rückgriffs auf mythische Vorbilder zeigt Nair als Autorenfilmerin und die Kombination der Mythen unterschiedlichen kulturellen Hintergrunds entspricht ihrer eigenen Universalität. Indem sie ihre Figuren in die mythischen Kontexte taucht, gibt sie ihnen eine Art „Schutzhülle“: Sie verleiht ihnen etwas Kraftvolles und Hoffnungsfrohes. Die Botschaft lautet, dass in dem Wechsel, beziehungsweise Neuanfang eine große Chance liegt, die Chance auf ein neues Leben.

721 Thoraval, S. 31.

5.3.6 Doritas Illusion

Die Emigration in die USA ist für die kubanischen Exilanten Juan und Dorita mit bestimmten Hoffnungen verbunden, die sich in konkreten Bildern ausdrücken. Beide erleben jedoch schließlich eine Desillusionierung.

Für Dorita scheint es zunächst um eine Art sexuelle Selbstverwirklichung zu gehen: Sie will mit John Wayne schlafen und Elvis Presley begegnen. Neben ihrem Bedürfnis nach Selbstbestimmtheit und Erweiterung ihrer Handlungsfreiheit geht es auch um den Wunsch, sich zu assimilieren. Ihre hohe Bereitschaft, die amerikanische Kultur zu ihrer eigenen zu machen, verdeutlicht sich auch in der Tatsache ihrer neuen Namensgebung: Weil es amerikanischer klingt, lässt sie sich bei der Registrierung der Flüchtlinge in Miami kurzerhand als Dorie eintragen. Elvis Presley und John Wayne repräsentieren die moderne amerikanische Kultur; John Wayne verkörpert als Westernheld den uramerikanischen Pioniergeist und Freiheitsmythos. Als Privatperson galt er ebenfalls als Patriot, als ein Verfechter traditioneller amerikanischer Werte. Doritas Hoffnung offenbart auch eine große Naivität. Ihr Emigrationsziel ist eine Welt, die nur im Film existiert. Ihr Bild von Amerika ist ausschließlich von den Fantasieprodukten der Traumfabrik Hollywood geprägt und das sogar unzeitgemäß. Weder Elvis Presley noch John Wayne sind im Jahr 1980, in dem der Film spielt, noch am Leben.

Dorita erfährt eine erste, große Desillusionierung, als man ihr sagt, dass John Wayne bereits tot sei. Die Aufklärung dieser Tatsache erschüttert sie so stark, dass sie hemmungslos zu weinen beginnt. „This is prison here! When will I be free?" schimpft sie verzweifelt. Das Wegfallen ihres großen Ziels macht ihr die Realität schlagartig bewusst; tatsächlich sitzt sie in einem Flüchtlingslager fest und kann sich noch nicht frei in der vermeintlich neuen Heimat bewegen. Kurze Zeit später jedoch findet sie schon ein Ersatzziel, das sie von Neuem träumen lässt. Während eines Kinoabends, den der Leiter des Flüchtlingscamps organisiert hat, tritt ein neuer Mann in Doritas Fokus. Während sie hingerissen den Film schaut, in dem ausgerechnet John Wayne die Hauptrolle spielt, bricht die Realität zunächst noch einmal hart über Dorita herein: Unter der Hitze des Filmprojektors schmilzt die Leinwand und lässt John Wayne plötzlich verschwinden. Ein junger Security Gard tritt daraufhin vor die zerstörte Leinwand, um das ärgerliche Publikum zu beruhigen. Dorita ist von seinem Anblick unmittelbar eingenommen. „It's a miracle!" haucht sie begeistert. Mit seinem muskulösen Körper, seiner Uniform und mit seinen hellblonden Haaren erscheint er ihr als ein würdiger Ersatz für ihren ursprünglichen Helden. Auch er kann ihr als Abbild des ultimativen Amerikaners dienen. Dieser Mann ist ihre fleischgewordene Phantasie, die wortwörtlich aus der Kinoleinwand herausgetreten ist. Interessant ist diese Stelle des Films auch insofern, als dass eine Metaebene

eröffnet wird. Wie mehrfach im filmischen Werk von Mira Nair findet hier eine Reflexion auf das Medium Kino statt. Die Szene zeigt, dass ein schnödes technisches Versagen reicht, um die ganze imaginäre Welt mit einem Mal zu zerstören und sie in ihrer Unwirklichkeit zu entlarven. Indem der neue Star buchstäblich durch die Leinwand in das reale Leben tritt, wird die vollständige Entzauberung jedoch verhindert. Mit dieser Wendung gibt die Regisseurin dem Kino seine metaphysische Kraft sowie dem Akt des im besten Sinn naiven Zuschauens seine Legitimation zurück.

Wie hypnotisiert folgt Dorita ihrem neuen Helden. In der nächsten Einstellung dann sieht man sie sich schon wild küssen. „My united states freedom hero!" flüstert sie ihm zu. Nun ist dieser Amerikaner zu ihrer Projektionsfläche geworden; er ist die Verkörperung ihres amerikanischen Traums, ihrer Sehnsucht nach einem freieren Leben. Wieder orientiert sie sich an einer Illusion. Und dieser Mann scheint zunächst zu halten, was er für Dorita verspricht: „Friday, I'll get you out of here" sagt er ihr zu. Auch wenn es sich bei ihrer Verabredung nur um ein abendliches Date handelt, das sie für wenige Stunden aus dem Footballstadion hinaus führen wird, bedeutet es für Dorita den ersten Schritt in die Freiheit.

5.3.7 Wovon Juan träumt

Wovon Juan träumt, erfahren wir explizit in der Eingangssequenz des Films. Als Darstellung eines Traums bildet sie seine Wunschvorstellung ab und ist gleichzeitig als eine Zusammenfassung seiner persönlichen Geschichte lesbar. In diesem Traum sieht man ein Liebespaar am Strand tanzen. Der Mann ist als Juan zu erkennen, die Frau muss Carmela sein. Die beiden Tanzenden sind jung und elegant gekleidet. Sie befinden sich inmitten einer fröhlichen Gesellschaft, die aus mehreren Generationen besteht. Möglicherweise handelt es sich um ein Familienfest. Juan wirft seine Frau in einer Tanzbewegung über den Arm, sie lacht. In der nächsten Szene sind sie getrennt voneinander: Carmela geht mit einem kleinen Mädchen auf dem Arm ins Wasser, ein älteres Ehepaar und ein jüngerer Mann ebenfalls. Juan bleibt am Strand stehen und betrachtet sie, zunächst lächelnd. Dann kommt ein Wind auf, der seinen Hut davon weht, das Licht nimmt ab, Wasser umspült seine Füße, ein Krebs landet auf seinem Schuh: Die Idylle löst sich auf und eine diffuse Bedrohung liegt in der Luft. Wie bereits beschrieben sehen wir schließlich Carmela allein im Wasser, nun bereits bis zur Brust eingetaucht. Juan ruft ihren Namen, sie dreht sich daraufhin in seine Richtung, doch ihr Blick bleibt suchend. Das Bild versinkt schließlich im Dunkeln. Dann gibt es eine sanfte Überblendung zum nächsten Bild, das Juan in

einem düsteren Verlies zeigt. Wir sehen ihn erwachen; damit werden die vorangegangenen Szenen als Traumsequenz markiert.

Zunächst erzählt der Traum etwas über die Lebensumstände des Ehepaars, bevor Juans Verhaftung einen radikalen Einschnitt verursacht hat. Offensichtlich haben er und Carmela ein weitgehend sorgloses Leben geführt. Sie wirken wohlhabend und in eine große Gemeinschaft eingebettet. Carmelas Gang ins Wasser ist als ihre Emigration zu deuten, die bedrohliche Atmosphäre, die durch den plötzlichen Wetterumschwung hereinbricht, mag für die politische Situation stehen, die für Juan zur Gefahr wurde. Der Krebs, der mit einem Mal auf seinem Schuh landet, kann als Sinnbild für die Gewalt stehen, der Juan seitens der Regierung ausgesetzt war. Und so, wie kein Augenkontakt mehr zwischen den Ehepartnern zustande kommt und Juans Ruf nach Carmela verhallt, konnten sie die ganze lange Zeit seines Gefängnisaufenthalts tatsächlich keinen Kontakt mehr zueinander finden. Mit noch geschlossenen Augen murmelt der erwachte Juan in einem fort die Namen seiner Frau und seiner Tochter: „Carmela, Theresa, Carmela, Theresa…“. Es scheint, als wolle er damit ihre Gegenart heraufbeschwören. Indem er ihre Namen wiederholt, werden sie zu einer Art Mantra, das ihn in seiner Angst beruhigt und mit dem er den großen Schmerz über die Trennung und die Torturen seiner Gefangenschaft durchsteht. Seine Träume bilden ein Gegengewicht zu der grausamen Realität; diese Szene zeigt eindringlich die überlebenswichtige Funktion, die sie für Juan erfüllen.

Auch in Miami angekommen hält Juan an seiner Wunschvorstellung, an seinem Traum von der Vergangenheit fest. Mit einer Rose in der Hand spaziert er eines Tages, kurz nach seiner Ankunft, durch das kubanische Viertel der Stadt. Diese Szene folgt unmittelbar auf die Szene, die Dorita bei ihrer Annäherung an ihre Glücksvision zeigt, als sie sich auf dem Kinoabend in den amerikanischen Security Guard verliebt. Nun ist also Juan auf der Suche nach seinem Glück, konkret ist er auf der Suche nach seiner Frau Carmela. An einer Hauswand, auf das ein Graffiti gemalt wurde, stoppt er plötzlich. Das Bild zeigt das Panorama eines Strands. Vornehm gekleidete Menschen verlustierten sich dort: Paare tanzen, eine Band spielt unter Palmen, Menschen baden im Meer. Juan scheint von diesem Bild magisch angezogen zu sein; etwas scheint in ihm berührt zu werden. Er nähert sich ihm, sein Blick ist gebannt. Schließlich streicht er liebevoll mit der Hand über die bemalte Oberfläche und lehnt seine Wange daran an. Parallel dazu erklingt Salsamusik, kaum wahrnehmbar ist dazu das Rauschen des Meeres zu hören. Diese Geräusche deuten an, dass Juan in eine Phantasiewelt, in einen Traum von der Vergangenheit, von seiner alten Heimat abtaucht. Hier wird deutlich, wie wenig Juan in seiner gegenwärtigen Realität verankert ist. Einige Meter weiter stoppt er erneut, diesmal an einem Cafe. Durch das offene Fenster beobachtet er ein junges Mädchen, die auf einem Tisch zu Salsamusik tanzt.

Juans nächster Halt ist an einer Kaffeebar, wo zwei Exilkubaner im hohen Alter gemeinsam schwarzen Kaffee trinken. Juan gesellt sich zu ihnen. Die Beiden schwelgen in Erinnerungen an Kuba. Ihre Beschreibungen muten phantastisch an; sie sprechen von tausenden Schmetterlingen. Mit dem Toast „Next year in Havanna!“ prosten sie sich mit ihren Kaffeebechern zu. „Look around you: Cuba is here!“ kommentiert Juan ihr Gespräch. Seine Worte offenbaren seine Perspektive. Er befindet sich in einer amerikanischen Stadt, doch was er sieht, ist seine alte Heimat. Im Gegensatz zu Dorita träumt Juan nicht von einer neuen Welt, sondern davon, in vertraute Strukturen einzutauchen. Während in ihrem Fall die Einreise in die USA einem Befreiungsschlag gleichkommen soll, ist bei ihm die Emigration in erster Linie mit dem Wunsch verbunden, in den familiären Schoß zurückzukehren. Zwar ist auch seine Geschichte im Ursprung von seinem Willen zur Unabhängigkeit geprägt: Aus Protest gegen die Politik Fidel Castros steckte er seine eigene Zuckerrohrplantage in Brand. Doch die langen Jahre im Gefängnis haben ihn gebrochen. Anstatt seinen rebellischen Geist zu beflügeln, haben ihn die traumatischen Erfahrungen der Gefangenschaft ängstlich und unsicher gemacht. Anders als bei Dorita speist sich seine Vorstellung von Glück nicht aus einer Utopie, sondern aus seinen Erinnerungen; im Gegensatz zu ihr richten sich seine Visionen nach innen. Das Festhalten an ihnen gibt Juan offenbar die Kraft, als Emigrant Gefühle der Minderwertigkeit auszuhalten. So zeigt ihn eine weitere Traumsequenz als wohlhabender Plantagenbesitzer in feinem Anzug, der mit seiner kleinen Tochter auf dem Arm durch den Innenhof eines prächtigen Hauses tanzt.

Juan und Dorita haben die Gemeinsamkeit, dass der Wunsch, freie Menschen zu sein, sie von ihrem Heimatland Kuba distanziert. Beide leiden sie daran, dass ihnen keine Wertschätzung entgegengebracht wird; beide erhoffen sie sich von ihrem Leben in den USA die Realisierung ihres Traums, den sie von sich selbst haben. Dort angekommen, können ihre inneren Bilder jedoch einem Abgleich mit der äußeren Realität nicht standhalten. Sie reagieren darauf mit einem kontinuierlichen Festhalten an ihren Illusionen. Diese lassen sie in einem Provisorium verweilen, das sie gegenüber der Wirklichkeit stumpf macht. Tatsächlich erweist sich die Wirklichkeit für sie als enttäuschend; „Welcome to freedom“, der Satz mit dem sie im Footballstadion begrüßt werden, erscheint aus ihrer Perspektive fast zynisch.

5.3.8 Carmelas Illusion und Unfreiheit

Auch Carmela ist einst vor den Repressalien der kubanischen Regierung geflohen. Sie unterscheidet sich von Juan und Dorita, weil sie nach äußeren Maßstäben bereits in der Freiheit angekommen ist. Für ihr subjektives Empfinden jedoch mangelt es auch ihr an Selbstbestimmung und an Bewegungsfreiheit; bisweilen fühlt sie sich gar wie eine Gefangene, wie sie es einmal selbst formuliert. Dafür verantwortlich ist augenscheinlich ihr Bruder Angel, der sie in ihrem eigenen Haus verbarrikadiert. Er lässt die Fenster vergittern und eine Alarmanlage installieren, die so hochsensibel oder aber schlicht falsch gepolt ist, dass sie hauptsächlich auf Carmelas Verlassen der Wohnung reagiert. Jedes mal, wenn sie die Tür öffnen und nach draußen gehen will, versetzt ihr ein schriller Ton einen riesigen Schrecken und hindert sie daran, hinaus zu treten. So zeichnet sich unter Angels so von ihm erklärter Absicht, er wolle Carmela vor von außen eindringender Gefahr schützen, ein anderes Motiv ab. Offensichtlich geht es ihm eigentlich darum, ihr Überschreiten der Begrenzungen zu unterbinden. Seine Kontrollsucht gipfelt in dem Vorschlag, seine eigene Wohnung aufzugeben, um bei Carmela einzuziehen. Angel besetzt die Rolle des Patriarchen, eine Rolle, die er sichtlich genießt. Sein Verhalten gleicht dem eines despotischen, eifersüchtigen Ehemanns. Der andauernde Schwebezustand, in dem sich die Familie bedingt durch das Warten auf Juan befindet, begünstigt seine Machtposition. Diesen Zustand gilt es für ihn zu konservieren. Die Begrenzungen des Hauses haben für Angel also die essentielle und symbolische Bedeutung der Abgrenzung gegenüber einer fremden Umwelt, die er als feindlich deklariert und die es abzuwehren gilt. Seine persönliche Angst kanalisiert sich für ihn in einer abstrakten Furcht vor dem kriminellen Potential der USA. Was er dabei ausblendet, ist dass die lebensgefährliche Bedrohung für seine Familie in der Realität von Kuba ausging. Carmelas Rolle in diesem Zusammenhang ist für Angel zentral: Sie darf keine Eigendynamik entwickeln, sie muss unbeweglich bleiben, damit sein Konstrukt erhalten bleibt. Würde Carmela eine wirkliche Verbindung mit der Außenwelt, das heißt mit der Welt außerhalb ihrer eigenen vier Wände eingehen, brächte sie Angels Position in Gefahr. Die größte Bedrohung würde aus seiner Perspektive bedeuten, wenn Carmela in Kontakt mit einem neuen Mann käme.

Aber auch Carmelas eigenes Festhalten an dem ursprünglichen Familiengebilde macht sie unfrei; auch sie ist an ein illusorisches Konstrukt gebunden, dass sie im Passiven und Provisorischen verweilen lässt. Sie träumt ebenfalls von der Vergangenheit und davon, ihr früheres Leben mit ihrem Ehemann ungebrochen fortsetzen zu können. Obwohl sie Juan seit zwanzig Jahren nicht mehr gesehen hat, ist seine Person raumgreifend; die Lücke, die er hinterlassen hat,

dominiert ihr Leben. Die freie Seite in ihrem Ehebett ist das Sinnbild dafür. „I feel like I'm floating“ beschreibt Carmela in einer Szene ihren andauernden Gefühlszustand des Wartens. In dieser Szene liegt sie mit ihrer Tochter in dem vermeintlichen Ehebett und weint. Sie weint über die erneute Enttäuschung, dass Juan, wie sie glaubt, sich wieder einmal nicht unter den Flüchtlingen befunden hat, die in Miami angekommen sind. Tatsächlich wirken sie und Theresa hier, quer auf der quadratischen Matratze liegend und von der Kamera von einer Aufsicht aus aufgenommen, als trieben sie wie Boatpeople auf einem Floß zwischen den Kontinenten. Dieses Bild ist prägnant für Carmelas Gefühlszustand. Innerlich ist sie noch nicht in der neuen Heimat angekommen, sondern befindet sich noch unterwegs, zwischen den Welten. Trotz dem sie längst keine Fremde mehr in den USA ist, finanziell unabhängig und sich mit ihrer Tochter in einen amerikanischen Alltag integriert zu haben scheint, hielt das ewige Warten Carmela davon ab, mit der Welt vor ihrer Tür in eine reale Verbindung zu treten.

5.3.9 No more waiting!

So verharren alle drei Protagonisten zunächst in einem Zustand des andauernden Provisoriums, der sie in Unfreiheit hält. Von Dorita geht jedoch schließlich eine Dynamik aus, die auch Juan und Carmlea in Bewegung setzt. Die Szene, die in einer Diskothek spielt, veranschaulicht den Effekt auf besondere Weise; zufällig und ohne voneinander zu wissen befinden sich Carmela und Dorita in einem Raum. Carmela steht zunächst auf einer oberen Etage der Diskothek und blickt auf die Tanzfläche hinab. Dabei ist sie außerhalb des Geschehens und doch mit ihrer Aufmerksamkeit dabei. Ihr Blick fällt auf die tanzende Dorita, allerdings ohne zu wissen, dass ihrer beider Schicksale miteinander verwoben sind; noch ist sie eine Fremde für sie. Dorita tanzt wild, sie geht in ihren Bewegungen auf, als sei sie in Trance. Die Blicke der Anderen interessieren sie nicht. Sie hat die Augen geschlossen und tanzt mit großen, raumgreifenden Bewegungen, die zeigen: Für sie soll es keine Begrenzungen geben, sie will sich frei und unabhängig fühlen. *I will survive* von Gloria Gaynor ist das Lied, das die Überlebenskünstlerin Dorita so mitreißt und das ihr aus der Seele zu sprechen scheint. „Unkultiviert“ sei sie, schimpfte Juan kurz zuvor. Carmela dagegen verhält sich kultiviert. Sie zögert, die Grenzen des sogenannten guten Benehmens zu übertreten, das heißt ihre Zurückhaltung aufzugeben. Ihr Blick von oben könnte zudem beinahe in einem übertragenen Sinn verstanden werden. Nachdem sie Dorita eine Weile beobachtet hat, bemerkt sie jedoch gegenüber ihrem Begleiter, Lieutenant Pirelli: „I was never so free.“ In ihren Worten und deren Betonung stecken Bewunderung und eine leise Wehmut. Sie verraten ihre Sehnsucht, endlich

loslassen zu können. „What the hell, comment! One dance!“ fordert Pirelli sie schließlich beherzt dazu auf, mit ihm zu tanzen. Durch seine Initiative, im Ursprung aber inspiriert durch den Anblick Doritas, beginnt Carmela, ihr formelles, etwas steifes Verhalten aufzugeben. Vorsichtig bewegt sie sich auf die Tanzfläche. Es ist ein Anfang.

Auch Juan verliert durch den Kontakt zu Dorita seine innere und äußere Erstarrung, auch bei ihm drückt sich seine neue Gelöstheit in der Lust zu tanzen aus. Zu Beginn des Films träumt er von einem Tanz mit Carmela. Am Ende ist es Dorita, mit der er tanzt. „I love you! Never leave me. I want to dance with you!“ spricht er zu ihr in dem Moment, in dem er sich endlich ganz seiner neuen Liebe zu ihr hingibt. Tanz bedeutet für alle Beteiligten, das Warten aufzugeben. Es bedeutet, aus den Träumen zu erwachen und es bedeutet Liebe. Das gilt auch für Juans Verbindung zu seiner Tochter. Sein Traum von ihr zeigt sie beim gemeinsamen Tanz. „She says, she remembers dancing with you.“ erklärt ihm Carmela, als er sich zum Schluss des Films bei ihr erkundigt, ob die Tochter sich noch an ihn erinnern könne. In dem Zusammenleben mit Dorita ist es Juan nicht mehr möglich, den Traum von der Vergangenheit länger aufrecht zu erhalten. Doritas kraftvolle, gegenwärtige Präsenz stellt das exakte Gegenteil zu der zarten, entschwindenden Phantasie dar, die er von Carmela hatte. Mit aller Wucht drängt sich Dorita in sein Leben. Durch ihre Realitätstüchtigkeit findet er wieder ins Leben zurück, sie ist seine Rettung: Sie organisiert nicht nur einen Weg aus dem Flüchtlingslager und besorgt ihnen eine Arbeit, sie bringt ihn auch zum Lachen, zum Fluchen, und schließlich dazu, zu tanzen und sie zu lieben. Am Ende ist Juans Traum von seiner Princesa ganz verblasst.

5.3.10 Familienbande

Der Zusammenschluss als Familie sollte für Juan und Dorita im Ursprung den Zweck erfüllen, ihren individuellen Zielen näher zu kommen, ihre eigenen Träume wahr werden zu lassen. Das künstliche Konstrukt wandelt sich im Laufe der Zeit zu wahrhaftigen Beziehungen. Am Ende bilden sie eine familiäre Einheit, die durch Liebe zusammengehalten wird. Dem gegenüber steht die originale Familie Perez. Sie kann nicht bestehen, weil ihre Verbindungen sich am Ende als rein formal herausstellen. Für Carmela bedeutete das unbedingte Aufrechterhalten des familiären Rahmens entgegen allen anderen Bedürfnissen die Unterdrückung ihrer Lebendigkeit.

Nair, die sich in ihrem Werk schließlich immer wieder mit familiären Strukturen auseinandersetzt, stellt in *The Perez Family* zwei verschiedene Familienmodelle gegenüber. Wie so häufig in ihren Filmen werden alte Familienbande einer Prüfung unterzogen. Oft können sie dieser nicht standhalten; so

auch nicht die zur reinen Form erstarrte Familie von Juan und Carmela. Am Ende des Films steht dieser Form ein familiäres System gegenüber, das durch Lebendigkeit zusammengehalten wird und das sich entgegen allen Konventionen gebildet hat. Damit weicht die Regisseurin auch in diesem Film von einem Grundverständnis ab, das in Indien nach wie vor weitverbreitete Geltung hat. Demnach, so Sudhir Kakar, stellt die Familienhierarchie in ihrer absoluten Verinnerlichung den zentralen Maßstab eines Einzelnen[722] dar und wird „Familienintegrität höher bewertet als individuelle Entfaltung".[723] Nair zeigt in *The Perez Family*, dass die neu gewonnene Freiheit der Protagonistinnen und Protagonisten und der Zusammenbruch eines familiären Systems nicht zwangsläufig zur Zerstörung dessen führt, sondern dass eine Transformation stattfinden kann. Die neue Ordnung, die sich ergibt, erscheint endlich stimmig und stabil.

Auf diesem Hintergrund wirkt es wie ein ironischer Wink Mira Nairs, dass sie die Rolle des obersten Ordnungshüters des Immigranten-Camps mit einem Inder besetzte. Indem er die Regel aufstellt, dass Familien zu oberst auf der Liste derjenigen stehen, die das Stadion verlassen dürfen, vertritt er die traditionelle Sichtweise von dem hohen Wert einer Familie. So entsteht die groteske Situation, dass sich Individuen, die unabhängig voneinander auf der Suche nach ihrem individuellen Glücks sind, zu einer Familie zusammenschließen. Ranjit Chowdhry spielt seine Rolle als strenger, aufsichtführender Exilinders in äußerst komischer Manier. Schon in *Mississippi Masala* verkörperte er in der Rolle des jungen Bräutigams Anil einen traditionell denkenden Exilinder, der mit seiner starren, regelhaften Haltung für viel Witz sorgt.

5.3.11 Zum Schlussbild – Die Sehnsucht zurück

Zum Schluss des Films stehen Juan, Dorita und ihr Papi am Strand von Miami und schauen auf das Meer hinaus. Ihr Blick richtet sich gen Kuba, das zeigt die Kamerafahrt, die sich anschließend in einem simulierten Flug der Insel nähert, bis seine Dschungellandschaft zu erkennen ist. Diese Darstellung der Exilkubaner verdeutlicht noch einmal ihren Zusammenschluss als Schicksalsgemeinschaft sowie die Isolation, in der sie sich als solche befinden. Zum anderen wird deutlich, dass der Blick zurück dominant bleibt. Juans Worte, als er Carmela und Theresa nach all den Jahren endlich wieder gesehen hat, richteten sich an seine Tochter: sie sehe aus wie seine eigene Mutter. Diesen Satz wiederholt er zweimal. Es ist auffällig, dass keine große Ähnlichkeit zwischen Theresa und Carme-

722 Vgl. Kakar 2006, S.18.
723 Kakar 2006, S. 19.

la besteht, stattdessen aber zwischen Theresa und Dorita. Sie haben eine ähnliche Physiognomie, vor allem auch eine sehr ähnliche Frisur. So scheint es, als bewahre Juan mit seiner Beziehung zu Dorita am Ende seine Wurzeln, die Verbindung zu seinem Heimatland, dem Mutterland. Doritas ursprüngliches Ziel, die alte Heimat und alle Verpflichtungen hinter sich zu lassen und einen „american hero“ zu finden, hat sich ins Gegenteil verkehrt. „When I dreamed about coming here, I never dreamed about Juan. I wanted a man who is free, the way I thought the United States was free, inside of him free” erklärt sie in einer Szene Flavia, nachdem sie ihr ihre Liebe zu Juan gestanden hat. In ihren Worten steckt auch die Enttäuschung über die USA, in der sie das erträumte Freiheitsgefühl nicht finden kann. Während Juan und Dorita letztlich in einer, wenn auch nun gemeinsamen, Traumvorstellung von Heimat zurückbleiben, ist es Carmela gelungen, das Provisorium und die Künstlichkeit ihres Lebens zu überwinden. Carmelas neue Beziehung zu dem amerikanischen Staatsbürger und Polizisten, also einem offiziellen Vertreter der Staatsmacht, kann als Zeichen dieser Öffnung sowie ihrer Etablierung in der neuen Heimat gewertet werden.

Doch es ist der Blick zurück, der Mira Nairs eigener Bewegung im Anschluss an den Film entspricht, zumindest offenbart dies die Wahl des Sujets für ihren folgenden Film: Mit *Kama Sutra* kehrt sie zurück nach Indien, diesmal in das Indien eines vergangenen Jahrhunderts.

5.4 *Kama Sutra: A Tale of Love* (1996)

5.4.1 Zum Inhalt des Films

Indien im 16. Jahrhundert: Am Hof eines prächtigen Palastes wachsen zwei Mädchen auf, deren Ausgangslage nicht unterschiedlicher sein könnte. Tara (Garima Dhup) ist eine Prinzessin, Maya (Surabhi Bhansali) ist ein Waisenkind aus dem Dorf. Eigentliches lebt sie bei einer Freundin (Arundhati Rao) ihrer verstorbenen Mutter in einer einfachen Hütte, die mehr einem Stall, denn einem Wohnhaus gleicht. Weil ihre Ziehmutter einst Amme der Prinzessin und des Prinzen war, darf Maya viel Zeit bei der Königsfamilie verbringen. So nimmt sie zum Beispiel gemeinsam mit Tara Unterricht in klassischem Tanz, bei dem sie sich als mindstens so ehrgeizig und begabt erweist, wie ihre hoheitliche Freundin. Vom Unterricht bei einer Meisterin des Kamasutras, Rasa Devi (Rekha), wird sie im Gegensatz zu Tara jedoch ausgeschlossen. Maja, die voller Neugierde und Bewunderung für die schöne Lehrerin ist, beobachtet die Kurse heimlich aus der Ferne. Sie könne nicht mitmachen, weil sie nur die Tochter einer Dienerin sei, hatte Tara ihr erklärt, dann aber versprochen, ihr später alles zu berichten.

Ebenso zwiespältig wie dieses Angebot, sind für Maya auch die Geschenke, die ihr die königliche Familie macht. Regelmäßig erbt sie die abgelegten Kleider der Prinzessin. Taras Bruder, Prinz Biki (Khalid Tyabji), ein buckliger und humpelnder junger Mann, sieht auf seine Art über die Standesgrenzen hinweg: Er ist unsterblich in Maya verliebt und wünscht sich, sie eines Tages zur Frau und, wie er sagt, zu seiner Sklavin zu nehmen. Er neckt Maya, doch sie weiß sich zu wehren. Sie werde niemals eine Sklavin sein! schreit sie ihn einmal an.

Als junge Erwachsene tanzen Maya (Indira Varma) und Tara (Sarita Choudhury) noch immer gemeinsam. Doch eine Änderung bahnt sich an. Man werde sie bald mit dem mächtigen König Raj Sing (Naveen Andrews) verheiraten, erzählt Tara. Als der große Tag gekommen ist, reitet der König mit einem pompösen Umzug in den Palast ein. Maya steht mit dem jubelnden Volk am Wegesrand. Am Torbogen des Palastes trifft Raj Sing auf seine Braut, die nach einem alten Ritual in Gold aufgewogen wird. Doch Rajs Blick schweift von ihr ab, als er Maya entdeckt. Für einen Augenblick herrscht Stille. Tara bemerkt, dass ihr zukünftiger Ehemann nicht von ihr, sondern von der Schönheit Mayas eingenommen ist. Wütend spuckt sie ihr ins Gesicht und weist sie an, sofort zu verschwinden. Am Abend bedient Maya die Hochzeitsgäste. Dabei wird ein weiterer junger Mann auf sie aufmerksam. Es ist der königliche Bildhauer, Jai Kumar (Ramon Tikaram). Er erkennt in Maya seine Muse, seine „Lotusfrau“, wie er sagt. Maya hat ihn jedoch noch nicht bemerkt. Auch Biki versucht an diesem Abend erneut, sich ihr zu nähern. Sie weist ihn wieder zurück. Maya hat einen anderen Plan: Zu später Stunde schleicht sie sich ins Gemach von Raj Sing, der dort gerade für seine Hochzeitszeremonie vorbereitet wird. Raj unterbricht die Vorbereitungen und nimmt sie in Empfang. Sofort beginnt er, sie zu küssen und zu entkleiden. Maya empfindet Gefallen daran und lässt sich darauf ein, mit ihm zu schlafen. Doch sie bleiben nicht unbemerkt. Biki, der Maya heimlich gefolgt war, beobachtet sie aus einem versteckten Winkel. Als er ihre Leidenschaft sieht, sinkt er gekränkt zu Boden. Kurz darauf findet die Hochzeitzeremonie statt und Maya sitzt im Kreis der Gäste. Wieder hat der König nur Augen für sie. Auch das bemerkt Biki.

Ihr Leben lang habe sie ihre gebrauchten Kleider getragen, doch nun gebe sie ihr etwas, das ihr schon gehört habe, sagt Maya am nächsten Morgen zu Tara, als diese sich verabschiedet und mit ihrem Bräutigam zu dessen Palast aufbricht. Biki hat derweil seine Mutter gebeten, ihm Maya zur Frau zu geben. Obwohl ihre Ziehmutter sie anfleht, sich der Hochzeit mit Biki nicht zu entziehen, lehnt Maya wütend ab. Sie nehme ihr Schicksal selbst in die Hand, verkündet sie. Schwer enttäuscht über die Ablehnung sinnt Biki auf Rache. Er zeigt seiner Mutter ein Relikt der Begegnung zwischen Maya und Raj, einen roten Schleier, den Maya in ihrer gemeinsamen Nacht mit Raj trug und den sie auf seinem

Nachtlager zurückgelassen hatte. Die Königin ist aufgebracht: Sie beschimpft Maya als Hure und jagt sie vom Hof. Allein, mittellos und ohne Ziel wandert Maya daraufhin durch die weite Landschaft. Als die Nacht hereinbricht, setzt sie sich an den Ganges und weint still. Am nächsten Morgen trifft sie dort auf Jai Kumar, den königlichen Bildhauer. Dieses Mal spricht er sie an. Er erklärt ihr, dass sie ihn inspiriere und zeigt ihr seine Arbeiten, auch eine Statue, die ihr nachempfunden ist. Mit dieser Statue sei er aber noch nicht zufrieden, sie brauche noch einen letzten Schliff. Jai schaut sich Maya, seine Muse, genau an und fährt mit seinen Händen über ihren Körper. Erschrocken wendet sie sich ab und rennt davon. Doch Jai kann sie einholen und beruhigen. Als er herausfindet, dass sie kein Zuhause hat, bringt er sie zu einer Freundin, bei der sie zunächst unterkommen kann. Diese Freundin stellt sich als Rasa Devi heraus, die Lehrerin des Kamasutras, die Maya einst voller Bewunderung beobachtet hat. Rasa nimmt sie auf wie eine Tochter und unterrichtet sie fortan in der Kunst der Liebe, was nicht nur praktische Übungen beinhaltet, sondern eine ganze Philosophie vermitteln soll. Währenddessen lernen sich Maya und Jai immer besser kennen. Sie streifen auf gemeinsamen Spaziergängen durch die Natur und baden zusammen in den kühlen Gumpen zwischen den Felsen. Jai vertraut ihr eine Geschichte an, die sich später als seine eigene Lebensgeschichte herausstellen wird. Sie handelt von einer Kurtisane des Königs, die zur selben Zeit wie die Königin ein Kind erwartete und damit die Thronfolge gefährdete. Die Kurtisane musste ihr Kind, einen Sohn, verstecken und gab ihn in die Hände von Pflegeeltern. Sie konnte ihn nur alle paar Jahre wiedersehen und nur dann, wenn sie ihn als Mädchen verkleidet in den Harem des Königs bringen ließ.

Eines Tages äußert Maya Jai gegenüber Zweifel, ob er anders sei, als all die anderen Männer, ob sie ihm also vertrauen könne. Jai schlägt ihr daraufhin vor, mit ihm einen Ausflug in die Welt der Männer zu machen. Maya wird als Mann verkleidet und begleitet Jai in ein Bordell. Dort begegnet ihnen auch Raj, der Maya jedoch nicht erkennt. Er schwärmt von einer Jungfrau, mit der er einst die Nacht verbracht hatte und die er nicht vergessen könne. Raj spricht von Maya. Sie und Jai werden schließlich Zeugen, wie Raj der Wirtin ein sehr junges Mädchen abkauft. Maya ist verstört. Sie sucht und findet Trost bei Rasa Devi. Kurz darauf lieben sich Maya und Jai zum ersten Mal. Sie werden ein Paar und sind sehr glücklich miteinander. Doch schon kurze Zeit später erfährt ihre Beziehung einen Bruch. Jai erlebt in seiner Arbeit als Künstler eine Krise, denn er fühlt sich in seiner Produktivität abhängig von Maya. Er hat Angst, die Kontrolle zu verlieren und so schickt er Maya fort. Tief gekränkt zieht sie sich zurück und findet erneut Trost bei ihrer Lehrerin und Ersatzmutter Rasa Devi. Maya fasst einen Entschluss: Wenn sie die Regeln der Liebe nicht bei demjenigen anwenden könne, den sie liebe, werde sie es bei demjenigen tun, den sie

nicht liebe. Sie möchte von Rasa Devi zu einer professionellen Kurtisane ausgebildet werden, um sich in die Dienste von Raj Sing zu begeben. Raj, der Jais Statue von Maya gesehen hat, ist währenddessen erneut für sie entflammt und schickt seine Diener auf die Suche nach ihr. Maya wird an seinen Hof gebracht. Von da an lebt sie wieder unter einem Dach mit Tara. Als favorisierte Kurtisane Rajs wird Maya am Hof königlich behandelt, sie wird von Bediensteten gebadet und bekommt edle Kleidung. Tara ist wütend, eifersüchtig und gekränkt, aber sie hat keine andere Wahl, als sich zu fügen. Das Leben als Rajs Ehefrau war für sie von Beginn an nicht leicht; schon in der Hochzeitsnacht näherte er sich ihr auf brutale Weise und vergewaltigte sie schließlich. Später hatte er keine Augen mehr für sie, sie wird ihm gleichgültig. Ebenso wenig interessiert er sich für seine Pflichten als Regierender. Anstatt sich mit Politik zu beschäftigen, verbringt er seine Zeit mit Maya, aber auch mit dem Feiern dekadenter Feste und dem Rauchen von Opium. Sein Land steuert währenddessen in eine wirtschaftliche Krise, sogar Kriege bahnen sich an. Einer der größten Gegner Rajs wird Biki. Weil sich Raj stets über ihn lustig gemacht hat und er seine Schwester Tara schlecht behandelt, schmiedet Biki einen Plan, der ihn zu Fall bringen soll. Er schreibt einen Brief an einen mächtigen Schah und bittet ihn um Unterstützung.

Weil Raj eine eigene Statue von Maya haben möchte, lässt er Jai in den Palast kommen. Er soll Maß an dem Original nehmen. So sehen sich Jai und Maya wieder. Jai gesteht ihr seine Liebe und bittet sie, ihn zurückzunehmen. Maya zögert, doch dann versöhnt sie sich mit ihm und sie werden wieder ein Paar. Auch diesmal ist ihr Glück nur von kurzer Dauer. Jai kann es nicht aushalten, dass Maya Raj zu Diensten sein muss. Auch Maya kann den Zustand nicht länger ertragen und weist Raj zurück. Er ahnt, dass Jai dahinter steckt und fordert ihn zu einer Reihe von Ringkämpen auf, bei dem sie sich gegenseitig schwer verletzen. Maya und Jai fassen schließlich den Entschluss, aus Rajs Palast zu fliehen. Doch sie werden von ihm entdeckt und aufgehalten. Raj kündigt an, Jai zu töten. Bis zu seiner Hinrichtung verbannt er ihn in eine Steinwüste. Maya bleibt verzweifelt im Palast zurück. In ihrer Not bittet sie Tara um Hilfe. Doch die ist in einem ebenso verzweifelten Zustand. Weil sie die Demütigungen durch Raj und ihre Einsamkeit nicht mehr aushält, will sie sich die Pulsadern aufschneiden. Maya findet sie und kann sie gerade noch davor bewahren. In ihrem Leid werden die Beiden wieder zu Freundinnen und spenden einander Trost. Maya lehrt Tara Praktiken aus der Kunst der Liebe, damit sie ihren Ehemann endlich für sich gewinnen kann. Tatsächlich gelingt es Tara schon kurze Zeit später, Raj zu verführen. Doch dann nutzt sie den Moment, um mit ihm abzurechnen. Abrupt wendet sie sich von ihm ab und erklärt ihm ihre Unabhängigkeit. Umgekehrt hilft Tara Maya, noch einmal zu Jai in die Steinwüste zu gelangen. Verkleidet als Leibarzt der Königin entkommt sie aus dem Palast. Die

Begegnung der beiden Liebenden ist geprägt von tiefer Verzweiflung. Als Zeichen ihrer Hingabe schneidet sich Maya ihre Haare kurz und lässt ihre Strähnen bei Jai. Anschließend kehrt sie zu Raj zurück und fleht ihn an, ihren Geliebten frei zu lassen. Sie verspricht, dafür sein Besitz zu werden. Doch damit ist Raj nicht zufrieden. Er wolle mehr als das, ruft er, er wolle ihr Herz! Sie solle Jai auch in ihrem Inneren aufgeben. Maya schwört ihm, dies zu tun, doch Raj spürt, dass dies unmöglich für sie ist. So lässt er keine Gnade walten.

Während Jai zu seiner öffentlichen Hinrichtung gebracht wird, erhält Raj die Nachricht, dass der mächtige Schah in sein Land eingefallen sei und seine Truppen zu ihnen vordringen würden. Auch gibt man ihm eine Schachtel, in der eine Botschaft des Schahs enthalten sein solle. Raj öffnet die Schachtel und findet darin den Kopf seines Wesirs, dem obersten Verwalter. Er hatte ihn stets ermahnt, der Politik mehr Beachtung zu schenken. Panisch berauscht sich Raj mit Opium, fleht seine Frau Tara an, ihm Trost zu spenden. Dann begibt er sich zu dem Ort, an dem Jais hingerichtet werden soll. Unter den Augen der Königsfamilie, des Volkes und in Anwesenheit von Maya wird Jais Kopf durch den Tritt eines Elefanten zertrümmert. Im selben Moment reitet Biki mit den Kriegern des Schahs ein und stürmt Rajs Palast. Maya dreht dem Geschehen den Rücken und läuft davon. Alleine wandert sie durch eine staubige Landschaft. Aus dem Off spricht ihre Stimme: Jetzt, da sie die Liebe kenne, werde sie alles, was kommt, mit großem Mut auf sich nehmen. Ihr Herz sei so offen wie der Himmel.

5.4.2 Zu den Produktionsumständen

Mira Nair traf ihre Co-Autorin für diesen Film, Helena Kriel, in Südafrika, wohin sie gerade mit ihrer Familie gezogen war. Kriel war aus ihrer Wahlheimat USA zurück in ihr Geburtsland gekommen, um mit Nair an einem Filmprojekt namens *Tsotsi* zusammenzuarbeiten. Als das Projekt nicht zustande kam,[724] entschieden sie sich, ihre Zusammenarbeit andererweitig fortzusetzen.[725] Es schien die Zeit für einen lang gehegten Herzenswunsch Nairs gekommen: Die Verfilmung einer Geschichte, die sich um das Kamasutra dreht,[726] einem literarischen Werk, das von Vatsyayana, einem weitgehend unbekannten Autor, irgendwann zwischen dem ersten und sechsten Jahrhundert verfasst wurde. Ihre Geschichte verlagerten Nair und Kriel in das Indien des 16. Jahrhunderts, eine

724 Realisiert wurde der Film schließlich im Jahr 2005 von Gavin Hood. Die Verfilmung basiert auf einem Roman des südafrikanischen Autors Athol Fugard.
725 Vgl. Muir, S. 111.
726 Vgl. Kriel im Interview mit Muir, S.111.

Zeit, die durch die Herrschaft der Mogulen geprägt war. In mehrfacher Hinsicht erwies sich diese Epoche als dankbare Szenerie für die Filmhandlung. Ein Leben in großem Reichtum, aber auch das Florieren der Künste und eine beeindruckende Architektur bilden eine Kulisse, innerhalb derer Mira Nair ihre Geschichte mit großer Opulenz und Farbenpracht inszenieren und ihre Vorliebe für eine sinnliche Bildsprache voll entfalten konnte. Welche Bedeutung dieser Film für Mira Nair hat, lässt sich unter anderem daran ablesen, dass Nair, wie später auch bei *Monsoon Wedding*, ihren eigenen Familienschmuck zur Verfügung stellte. So ist der Schmuck ihrer Großmutter, den Indira Varma in der Szene trägt, in der sie ansonsten nahezu unbekleidet als Kurtisane im königlichen Bassin badet.[727] Der Aufwand, der für das Filmdesign betrieben wurde, zeigt sich auch an der Anzahl der Kostüme, die unter der Anleitung von Kostümdesigner Eduardo Castro angefertigt wurden. Es waren zweitausend Stück, 45 Schneiderinnen und Schneider arbeiteten daran.[728]

Die Welt der Mogulen war außerdem durch ein striktes Klassensystem geprägt sowie durch die Tatsache, dass sich die Herrschenden große Harems an ihren Höfen hielten. Beide Aspekte spiegeln sich in der Filmhandlung von *Kama Sutra* wieder. Besonders die Frage, wie sich eine Frau in einer solchen Welt ihre Unabhängigkeit wahren und wie sie sich in ihrer Einzigartigkeit durchsetzen kann, beschäftigte Nair und die Drehbuchautorin Kriel während des Schreibprozesses, so Kriel.[729] Ebenso habe sie bei der Entwicklung ihrer Geschichte die Erforschung des Typus eines männlichen Künstlers umgetrieben, so die Autorin weiter, nämlich eines Bildhauers, dessen Skulpturen durch lebende weibliche Modelle inspiriert würden. Um eine solche Figur zu kreieren, habe man sich an Auguste Rodin orientiert.[730] Dabei scheint Kriel vor allem darauf anzuspielen, dass dem Künstler nachgesagt wird, zu seinen weiblichen Modellen Liebesaffären gehabt zu haben. Zum Gerüst ihrer Geschichte gehört auch die Konstellation zweier junger Mädchen aus gesellschaftlich völlig verschiedener Schichten, die in einer Ambivalenz von Freundschaft und Konkurrenz miteinander verbunden sind und gemeinsam aufwachsen. Die Geschichte der beiden Mädchen basiert auf *Hand Me Downs*, einer Kurzgeschichte von Wajida Tabassuh. Darin demütigt eine Prinzessin ihre Dienerin damit, dass sie ihr stets ihre gebrauchte Kleidung vermacht. Die Dienerin rächt sich eines Tages, indem sie den zukünftigen König verführt.[731]

727 Vgl. Thompson, S. 96.
728 Vgl. Muir, S. 125.
729 Vgl. Kriel im Interview mit Muir, S.113.
730 Vgl. Kriel im Interview mit Muir, S. 113.
731 Vgl. Laly.

Kriels und Nairs Recherchen und Vorbereitungen des Drehs spannten sich über einen Zeitraum von drei Jahren, innerhalb derer Nair außerdem *The Perez Family* drehte.[732] Ihre Zusammenarbeit verlief laut Kriel auf intensive Weise:

> Well, we lived together for about three month, so it was a very intense kind of collaboration that happened. We were cooking together, swimming together, Sharing music and families together (…).[733]

Hier wird ein Charakteristikum der Arbeitsweise Nairs deutlich: Einfühlsam und akribisch erforscht sie gemeinsam mit ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern die Welt ihrer jeweiligen Filmhandlung. Kriel schloss an die Vorbereitungen eine ausgedehnte Reise durch Indien an, ein Land, das sie nie zuvor besucht hatte.[734] Auch Ausstatterin Stephanie Carroll reiste auf der Suche nach Inspiration und nach Materialen zum ersten Mal durch Indien. Sie assistierte bei *Kama Sutra* erneut Mark Friedberg, sie hatten bereits bei *The Perez Family* zusammen gearbeitet. Die Recherchearbeit für das period picture *Kama Sutra* beschrieb Carroll als besondere Herausforderung, da die Quellen zur Orientierung naturgemäß beschränkt waren. So haben sie und Friedberg sich etwa auf Miniaturgemälde aus dem Indien des 16. Jahrhundert konzentriert, die sie mit Lupen untersuchten,[735] oder sie bezogen ihre Motive aus weniger alten Gemälden.[736]

Als erster Kameramann fungierte Declan Quinn, der bei *Kama Sutra* zum ersten Mal mit Mira Nair zusammenarbeitete. Diese Zusammenarbeit wurde der Beginn einer langen Partnerschaft: Quinn drehte schließlich auch *Monsoon Wedding*, *Hysterical Blindness*, *11'09''01 – September 11*, *Vanity Fair* und *New York, I Love You*. Er und Nair waren sich schnell einig, dass bei *Kama Sutra* die Filmsprache, trotz dem es sich um ein period picture handelt, zeitgemäß wirken sollte. Anregung fanden sie bei der Kameraarbeit von Philippe Rousselot bei *La Reine Margot* (Patrice Chéreau, F, I, D 1994), einem period picture, das im Frankreich des 16. Jahrhundert spielt.[737] Eine Methode, um sich vom klassischen Stil eines period pictures abzugrenzen und eine mögliche Behäbigkeit zu umgehen, sei der Verzicht auf Establishing Shots gewesen, so Quinn.[738] Es fällt zudem auf, dass der Blick der Kamera ein hohes Maß an Beweglichkeit aufweist. Immer wieder umkreist sie die Protagonistinnen und Protagonisten, folgt ihnen bei schnellen Läufen, schwingt sich plötzlich in eine Aufsicht, um kurz darauf bis auf Bodenhöhe zu sinken. Diese Kameraführung verhindert ganz offensichtlich

732 Vgl. Muir, S. 114.
733 Kriel im Interview mit Muir, S. 114.
734 Vgl. Kriel im Interview mit Muir, S. 115.
735 Vgl. Carroll im Interview mit Muir, S. 123 und vgl. Weingarten, S. 233.
736 Vgl. Thompson, S. 96.
737 Vgl. Thompson, S. 98.
738 Vgl. Thompson, S. 98.

ebenso Schwere und Steifheit, wie sie für ein Historiendrama typisch sein können. Gleichzeitig erscheint die Dynamik als Ausdruck der Quirligkeit, Leichtfüßigkeit und Wachheit der Hauptfigur Maya.

Bei der Lichtsetzung habe man eine Kombination aus naturalistischem und artifiziellem Ausdruck angestrebt, so Quinn.[739] So sei es darum gegangen, die gleißende Helligkeit indischen Sonnenlichts einzufangen oder aber gegebenenfalls zu kreieren, um einen realistischen Eindruck der charakteristischen grellen Hitze und tropischen Atmosphäre zu erreichen.[740] Gleichzeitig sollte aber auch nach dem Prinzip typischer Hollywood-Ausleuchtung die Emotionalität der Geschichte transportiert werden, so Quinn weiter.[741] Dazu zählt zum Beispiel der Soft-Effekt, der auf die Liebes- und Nacktszenen gelegt wurde:

> We definitely went for natural (illumination), but I wouldn't describe it as naturalistic; it's more ‚expressively natural'. (…) We always tried to express the emotion of the scene, but also keep it natural. (…) so the final result is a mixture of (stylized photography) and naturalism.[742]

Declan Quinn gewann für seine Kameraarbeit den Independent Spirit Award 1998, der mit Nairs Nominierung auf dem San Sebastián International Film Festival 1996 für die Goldene Muschel die einzige Auszeichnung des Films blieb.

Bei der Besetzung der beiden weiblichen Hauptrollen verließ sich Mira Nair auf ihr gewohntes Konzept, nicht nur etablierte Schauspielerinnen und Schauspieler, sondern auch unbekannte Gesichter und neue Talente einzusetzen. So vergab sie die Rolle der Maya an Indira Varma, die sie und ihre Castingagentin Susie Figgis nach einer umfassenden Suche als perfekte Besetzung entdeckte.[743] Die gebürtige Britin mit indischen und schweizerischen Wurzeln begann mit *Kama Sutra* ihre Karriere als Schauspielerin. In den folgenden Jahren spielte sie in zahlreichen Produktionen mit, unter anderem in Gurinder Chadhas *Bride & Prejudice* (UK/USA 2004) und in der Fernsehserie *Rom* (Bruno Heller, William j. MacDonald, John Milius, USA 2005-2007). Die Rolle der Tara vergab Nair an Sarita Choudhury, die bereits in *Mississippi Masala* in der Hauptrolle besetzt war. Sie spielte nach *Kama Sutra* zum Beispiel in *A Perfect Murder* (Andrew Davis, USA 1998) mit, ab 2008 in der amerikanischen Fernsehserie *Kings*. Für die Rolle des Raj Sing entschieden sich Nair und Figgis für Naveen Andrews, einen jungen Briten mit indischen Wurzeln, der erst kurz zuvor in dem oscarprämierten *The English Patient* (Anthony Minghella, USA/UK, 1996) in der Rolle des Mienensuchers Kip in Erscheinung getreten war, eine Rolle, die der

739 Vgl. Quinn im Interview mit Thompson, S. 98.
740 Vgl. Nair im Interview mit Thompson, S. 102.
741 Vgl. Thompson, S. 98.
742 Quinn im Interview mit Thompson, S. 98.
743 Vgl. Muir, S. 121.

des Königs Raj Sing komplett entgegensteht: Kip ist ein bescheidener, zurückhaltender und liebevoller Mann, der sich wahrhaftig in die Krankenschwester Hana verliebt, seine Gefühle jedoch nur spärlich zum Ausdruck bringen kann. Die radikale Unterscheidung von dieser Rolle habe er als besonderen Reiz an dem Projekt *Kama Sutra* empfunden, so Andrews; sie habe ihn dazu bewogen, die Rolle des Königs unbedingt spielen zu wollen.[744] Zuvor hatte er unter anderem in *The Buddha of Suburbia* (Roger Michell, UK 1993) mitgespielt, einer TV-Serie, die auf einer Erzählung und dem Drehbuch von Hanif Kureishi[745] basiert. Andrews ist heute vor allem durch seine Rolle in der Erfolgsserie *Lost* (USA, 2004-2010) bekannt, in der er den Iraker Sayid Jarrah spielt. Die Figur des Jai wurde von Ramon Tikaram übernommen, einem in Singapore geborenen Schauspieler mit britischen, indischen und malaysischen Wurzeln. Auch seine Karriere begann mit *Kama Sutra*, beschränkte sich später jedoch vorwiegend auf TV-Rollen, zum Beispiel in *Krakatoa: The Last Days* (USA 2006). Wie bereits eingangs erwähnt, gewann Mira Nair für die Rolle der Kamasutra-Lehrmeisterin Rasa Devi die renommierte indische Schauspielerin Rekha. Die ehemals klassische Tänzerin[746] verkörpert seit den siebziger Jahren in zahlreichen indischen Filmen den Typus der femmes fatale und gelangte dabei zu großem Ruhm.[747] Berühmt wurde die Schauspielerin zum Beispiel durch ihre Rolle der Prostituierten Zohra in *Muqaddar Ka Sikandar* (Prakash Mehra, IND 1978). Die Rolle einer kultivierten Kurtisane spielte sie auch in *Umrao Jaan* (Muzaffar Ali, IND 1981). Zuletzt war sie zum Beispiel in *Yatra* (Goutam Ghose, IND 2006) und in *Sadiyaan: Boundaries Divide... Love Unites* (Raj Kanwar, IND 2010) zu sehen. Auch in Rekhas Privatleben, das gerne in der indischen Klatschpresse ausgebreitet wird, hat sie den Ruf einer femmes fatales.[748] Es überrascht nicht, dass Mira Nair ein solches Image, vor allem aber eine solche Rollengeschichte, nicht abschreckte, Rekha in der Rolle der Rasa Devi zu besetzen. In *Kama Sutra* stellt Rekha den Typus der erfahrenen, weisen Kurtisane dar, einer Frau, die im Grunde ein Guru ist. Es handelt sich um eine Nebenrolle, doch es fällt auf, dass sie diese mit einer außergewöhnlichen Präsenz und Würde ausfüllt. Ihre Lebens- und Schauspielerfahrung scheint sich in *Kama Sutra* tatsächlich auf die Leinwand zu übertragen; es wirkt, als spiele sie in diesem Film die Rolle ihres Lebens. Die Rolle des Prinzen Biki, Taras Bruder, wurde mit Ranjit Chowdhry besetzt. Er hatte zuvor bereits in zwei Filmen Nairs mitgespielt: In *Mississippi*

---

744 Vgl. Andrews im Interview mit Muir, S. 124.
745 Hanif Kureishi schrieb unter anderem auch die Drehbücher *zu My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, GB 1985) und *Sammy und Rosy Get Laid* (Stephen Frears, GB 1987).
746 Vgl. Alexowitz, S. 84.
747 Vgl. Mishra, S. XV.
748 Vgl. Rajadhyaksha und Willemen, S. 200.

Masala spielte er den Motelbesitzer Anil, der Meena bei sich aufnimmt, in *The Perez Family* verkörperte er den Ordnungshüter des Flüchtlingslagers im Footballstadion. Im demselben Jahr, in dem *Kama Sutra* produziert wurde, wurde auch Deepa Mehtas *Fire* gedreht. Hier spielt Chowdhry den Hausangestellten Mundu. Zuletzt war er unter anderem in der US-amerikanischen TV-Serie *Prison Break* (2005-2009) zu sehen. Betrachtet man die Zusammensetzung dieses Schauspielerensembles, fällt auf, dass die Darstellerinnen und Darsteller aus unterschiedlichen Nationen und Kulturkreisen stammen. Auch daran zeigt sich ein typisches Konzept Mira Nairs.

Gedreht wurde der Film an Originalschauplätzen, in den mittelalterlichen Festungen von Amber in Jaipur im Staat Rajasthan, in den berühmten, etwa 1000 Jahre alten Tempelanlangen und dem Jagdschloss von Khajuraho, einem inmitten einer Felsenlandschaft gelegenen Dorf in Zentralindien.[749] Die Tempelanlagen boten sich auch als Drehort an, weil sie von den britischen Kolonialherren weitgehend in originalem Zustand erhalten worden waren.[750] Die Tempel von Khajuraho gehören zu den großen Meisterwerken indischer Kunst und Architektur. Neben kunstvollen erotischen und religiösen Motiven erzählen die Tempelwände von dem „Leben in seiner ganzen Fülle“[751], so Sudhir Kakar, der darauf hinweist, dass die Tempel ihrer Zeit „Zentren des sozialen, kulturellen und politischen Lebens“ waren, „(…) wo Musik- und Tanzveranstaltungen stattfanden, literarische und religiöse Diskurse angehalten wurden und Leute sich trafen, um Belange der Dorfgemeinschaft zu diskutieren.“[752] Bevor der Dreh beginnen konnte, mussten die historischen Räume nur noch von dicken Schichten Schmutz und natürlicher Vegetation befreit werden, eine Arbeit, die allerdings um die 500 Arbeiter über mehrere Wochen beschäftigte.[753]

Kama Sutra wurde von Trimark Pictures und Mirabai Films produziert. Lydia Dean Pilcher fungierte nach *Mississippi Masala* und *The Perez Family* zum dritten Mal bei einem Film Mira Nairs als Produzentin. Neben ihr und Nair selbst war außerdem Michiyo Yoshizaki als Executive Producerin an dem Projekt beteiligt. Die japanische Produzentin hatte zuvor etwa als Executive Producerin Julian Schnabels *Basquiat* (USA 1996) realisiert. Caroline Baron fungierte als Koproduzentin, sie hatte zuvor unter anderem *Indian Summer* (Mike Binder, USA 1993) mitproduziert. Später produzierte sie Nairs *Monsoon Wedding* sowie zum Beispiel Bennett Millers *Capote* (USA 2005). Dass sich das

749 Vgl. Muir, S. 123 und vgl. Lenz, S. 44.
750 Vgl. Carroll im Interview mit Muir, S. 124.
751 Kakar 2006, S. 83.
752 Kakar 2006, S. 83.
753 Vgl. Thompson, S. 100.

Produktionsteam ausschließlich aus Frauen zusammensetzte, kann ebenfalls als eine typische Arbeitsweise Nairs gesehen werden kann.

5.4.3 „Sex sells“ oder Zensurfall – Kama Sutra in der Kritik

Schon allein der Titel – *Kama Sutra* –, das muss der Regisseurin klar gewesen sein, würde ihrem Film ein bestimmtes Maß an Aufmerksamkeit sichern, in der westlichen Welt sowie in Indien. Hier wie dort wird man ein exotisches Spektakel beziehungsweise die Darstellung sexueller Praktiken erwartet haben. Anders als im Westen hat dies in Indien sofort die Zensurbehörde auf den Plan gerufen. Um die Behörden wenigstens während der Dreharbeiten fernzuhalten, gab Mira Nair ihrem Filmprojekt zunächst den Arbeitstitel *Tara und Maya*. Nach Abschluss der Dreharbeiten begann jedoch eine zähe Auseinandersetzung mit den Sittenwächtern, die den Film als pornografisch einstuften und eine massive Entschärfung forderten.[754] Diese konservative Haltung wurde von einem Rechtsanwalt, der dem indischen Verein zum Schutz der Konsumenten vorsitzt, auf den Punkt gebracht: Er warnte davor, der Film würde junge Menschen dazu bringen, Sex vor der Ehe zu haben, sowie Gewalt und Sexualverbrechen nach sich ziehen.[755] Mira Nair ging gegen die zahlreichen Schnittauflagen der Zensurbehörde gerichtlich vor. Sie kämpfte bis zum Obersten Gerichtshof Indiens und konnte sich schließlich größtenteils durchsetzen. Die angeprangerten Nacktszenen blieben, mussten jedoch auf Sekundenbruchteile gekürzt werden.[756] Dazu gehört unter anderem die Szene, in der Maya von Raj Sing in dessen Hochzeitsnacht verführt wird.[757] Mit immerhin zweihundert Kopien dieser gekürzten Fassung konnte der Film in den indischen Kinos schließlich an den Start gehen.[758] Die Ablehnung, die der zuvor gefeierten und geehrten Nair in indischen Fachkreisen jedoch weiterhin entgegenschlug, äußerte sich zum Beispiel darin, dass *Kama Sutra* nicht in das Programm des alljährlichen Indischen Internationalen Filmfestivals aufgenommen wurde. Im Ablehnungsbrief wurde dies damit begründet, dass Nair den Filmtitel ohne offizielle Genehmigung von *Tara and Maya* in *Kama Sutra* geändert habe.[759]

In europäischen Ländern stieß Nair zwar nicht auf die Schwierigkeit der Zensur, doch löste ihr Film hier eine andere Irritation aus; die deutsche Presse

---

754 Vgl. Schäfer, S. 21.
755 Der Name des Rechtsanwalts ist Navjit Singh Brar. (Vgl. Grüner, S. 186).
756 Vgl. Grüner, S. 186.
757 Vgl. Muir, S. 128.
758 Vgl. Muir, S. 128.
759 Vgl. Germund, S. 23.

reagierte überwiegend verwundert, dass auf den Titel *Kama Sutra* für ihre Sehgewohnheiten harmlose Darstellungen folgten und ein, wie es Harald Pauli in der Zeitschrift *Focus* bezeichnete, „naive(r) Charme der Erzählweise“ sowie „unschuldige(r) Pathos“[760], vorherrsche. Es handele sich um einen indischen Erzählduktus, der auf große Emotionen setze, befand Susanne Weingarten im *Spiegel*.[761] [762] Die Aufregung und heftigen Kontroversen auf dem indischen Subkontinent seien für europäische Augen nicht nachvollziehbar, so Rolf-Rüdiger Hamacher im *Film-Dienst*, ihm erscheine *Kama Sutra* lediglich „wie ein jugendfreies erotisches Märchen aus einem exotischen Kulturkreis“.[763] Marli Feldvoß nannte den Film in der *Epd Film* einen „schwülstigen Historienschinken“[764], einen „(…) geschmäcklerischen Bilderbogen, der letztlich nur durch seine Softporno-Einlagen das immer noch sittenstrenge ‚Bollywood’-Movie ‚transzendiert’“[765]. Pia Horlacher schrieb in der *Neuen Zürcher Zeitung*, Nairs Film sei ein „exotische(s) Aschenputtelmärchen“[766], und weiter:

> Was dominiert, ist der Schmalz. Auch in der Erotik, die sich weniger als das hohe Raffinement der Liebeskunst präsentiert denn als der verschämte Soft-Sex weichgespülter Werbespots. Die Liebesschule dieses Kamasutras beschränkt sich auf ein paar weibliche Schmink- und Frisurentipps (…).[767]

Nairs Film demonstriere die „globalisierte Normierung der Sexualität (…) – ein Primat des attraktiven Körpers, des filmischen Body-Design“[768]. Auch wurde mehrfach kritisiert, die Regisseurin lasse die Dramaturgie zugunsten der erotischen Schau und der Präsentierung der nackten Frauenkörper schleifen. „*Kama Sutra* bietet einen Rausch, der so sinnlich überwältigend ist, dass sich die Fäden einer komplizierten Dramaturgie (…) zu verlieren drohen“[769], so etwa Anke Sterneborg in der *Süddeutschen Zeitung*. Eva-Maria Lenz bezeichnet *Kama Sutra* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als „Ausstattungsorgie“[770] und meint: „Vor lauter Feiern reißen in einhundertvierzig Minuten freilich allzu oft die Erzählstränge. (…) Sex schwächt den Kontext.“[771] Weiter nennt sie den Film

---

760 Pauli 1997, S. 144.
761 Vgl. Weingarten, S. 233.
762 Die Untermalung mit mystischen Klängen, für die Komponist Mychael Danna zuständig war, mag den Eindruck des Pathetischen verstärkt haben.
763 Hamacher, S. 21.
764 Feldvoß 2002 (*Epd Film*), S. 24.
765 Feldvoß 2002 (*Epd Film*), S. 24.
766 Horlacher, S. 35.
767 Horlacher, S. 35.
768 Horlacher, S. 35.
769 Sterneborg 1997, S. 20.
770 Lenz, S. 44.
771 Lenz, S. 44.

„voyeuristisch"[772]. Simone Mahrenholz urteilte in der *Epd Film* schlicht, Nairs Film scheitere an seinen Ansprüchen und hinterließe „(…) kaum mehr als den Nachgeschmack fader Klischees und gepflegter Langeweile."[773] Und weiter: „(…) Exotik allein ist kein Garant für Aufmerksamkeit, das Ergebnis bleibt flach."[774]

Die Rezensionen in den USA fielen unterschiedlich aus. Zwar reagierte die amerikanische Fachpresse weit weniger schockiert, als es offizielle indische Stellen taten. Ihre Reaktionen waren zum Teil anerkennend, zum Teil jedoch auch vernichtend. Positive Rezensionen gab es vorwiegend von männlichen Kritikern, deren Lob sich, anders als bei den deutschen Kritikerinnen, hauptsächlich aus ihrer Bewunderung für die nackten Körper der Schauspielerinnen speiste. So schwärmte etwa Kritiker Owen Gleiberman im *Entertainment Weekly* von Indira Varma, die er ein „erotic spectacle all by herself"[775] nannte:

> She's like an amorous sculpture come to life (…) who radiates an almost preconscious joy in the power of her feminity (…). The film (…) has a mood of overripe sensuality (…) that hits you like opium. (…) *Kama Sutra* is a fairy tale keeps melting into erotic reverie.[776]

Mira Nairs Erzählweise bezeichnete er als von Hormonen berauscht,[777] was auch auf seinen eigenen Zustand zugetroffen haben mag. Der in Berkeley lehrende Srini Narayanan schrieb eine im Grunde radikal vernichtende, wenn auch wenig differenzierte Kritik zu *Kama Sutra*, in der er etwa die Subtilität des Films mit einem Tritt gegen den Kopf verglich. Dennoch versäumte er nicht, die Vielzahl an Nacktszenen sowie die latent lesbische Begegnung zwischen Maya und Tara in einer Szene positiv zu erwähnen: „ (…) there is a good amount of female nudity and even a marginally interesting lesbian encounter (…)".[778] Ähnlich bescheinigte auch Todd McCarthy in *Variety* dem Film im Gesamten ein Scheitern, während er einzig für die beiden weiblichen Hauptdarstellerinnen anerkennende Worte fand:

> The lush surfaces (…) give the picture an exotic pull, even if Nair demonstrates little interest in the spectacle angle. But the Westernizes approach and modern feel keep erode any sense of conviction as the film pushes forward. (…) A voluptuous but sleek-looking beauty, Varma brings a helpful, impressive sense of self-confidence and strength to Maya, undoubtedly a difficult role to cast. Sarita Choudhury (…) has no trouble bringing out Tara's bitter fury.

772 Lenz, S. 44.
773 Mahrenholz, S. 45.
774 Mahrenholz, S. 45.
775 Gleiberman.
776 Gleiberman.
777 Vgl. Gleiberman.
778 Narayanan.

> Naveen Andrews and Ramon Tikaram are serviceable in the relatively undimensional male leads.[779]

Die Kritikerin Janet Maslin bemängelte in der *New York Times* dagegen, ähnlich wie ihre europäischen Kolleginnen, dass hinter den starken Sinneseindrücken, mit denen der Film aufwartet sowie der großen Verführungskraft, die Nair gekonnt durch Farbdramaturgie, Lichtgestaltung, Musik und nicht zuletzt die Inszenierung perfekter Körper kreierte, schließlich die Substanz fehle:

> In a visually lovely film that summons an alluring impression of her native India, Ms. Nair concentrates so deeply on sensual detail that the audience can almost smell the incense wafting from the sreen. Shining silks, brilliant colors, Sufi music, intricately adorned bodies and languid movements all conspire to create a seductive mood. The film's atmosphere becomes so palpably inviting, in fact, that its story seems only an afterthought. It's not only when they engage in carefully choreographed softcore sex that the film's characters seem merely to be going through the motion.[780]

Eine andere amerikanische Kritikerin, Amy Laly, befand, dass Nair mit ihrem Film einer typischen Doppelmoral erliegen würde; wieder einmal würde durch das Kino der weibliche Körper als erotisches Objekt ausgebeutet:

> There is also this uneasy perception that the film succumbs to cinema's double standards on gender sexuality when Nair imposes a tacit ban on male frontal nudity while women's naked bodies are once again exploited as erotic objects.[781]

Ein weiterer Vorwurf an Nair war, sie habe vor allem um der Provokation willen das kontroverse Sujet gewählt.[782] Doch diese Einschätzung verfehlt den Punkt, dass Nairs Wahl des Sujets auf einer dezidierten Intension beruht. So erklärte sie in einem Interview, dass der Film dazu dienen sollte, mit dem falschen Mythos um das berühmte Erotikbuch aufzuräumen; ihr Film solle dazu beitragen, auch die philosophischen Dimensionen des Kamasutras bekannt zu machen, er solle dessen Bedeutung als lebendiges Kulturgut Indiens würdigen:

> Während den Dreharbeiten kamen wir jeden Morgen an einem Dorf vorbei, wo man die Männer und Frauen zu den Statuen von Lingam und Yoni beten sah, den sich verschmelzenden Symbolen von Penis und Vagina. Und das hat ganz bewusst mit Sexualität zu tun. Sie erheben den Akt zu etwas Heiligem, und er ist es ja auch. Und das gilt für 90 Prozent von Indien. Das ist kein musealer Kult, es ist ein ernstgemeinter Ausdruck.[783]

Auch betonte die Regisseurin verschiedentlich, dass sie in der Beschäftigung mit dem Kamasutra den Wert einer Anknüpfung an die ureigene, vom Kolonialismus unbelastete indische Identität und damit die Chance sah, die Bedeutung des

---

779 McCarthy.
780 Maslin 1997.
781 Laly.
782 Vgl. Berardinelli.
783 Nair im Interview mit Pauli 1997, S. 144.

Werks vor allem auch in das Bewusstsein indischer Zuschauerinnen und Zuschauer zurückzubringen:

> Ich bin keine Historikerin, aber ich mache im Zweifelsfall gern die Briten verantwortlich. Wie sollte diese rigide, viktorianische Gesellschaft Indiens erotisches Erbe verstehen? Sie waren es, die diese strikten moralischen Regeln aufstellten. In meinem Kampf mit der Zensur habe ich auch immer betont, dass wir nach 50 Jahren Unabhängigkeit doch unser eigenes Verständnis von Identität aufbauen müssen. Aber sie argumentieren, es geht ihnen nur um Nacktheit.[784]

> I wanted to (…) recall an era when sexuality was not taboo and just part of everyday life. This kind of direct celebration of sexuality can be very easily confused in their minds with pornography, which is certainly the opposite of what it is in our view.[785]

Mehrfach erklärte Nair in Interviews außerdem die Absicht, dass ihr Film auf die Prüderie in ihrem Ursprungsland abzielen solle. „Was erwarten die Zensoren eigentlich, dass ein Volk von fast einer Milliarde Menschen nichts von Sex weiß?“[786] lautet ein viel zitierter Satz von ihr. Es ist ein ganzes System aus Doppelmoral und Heuchelei, das ihr Film angreift, nicht zuletzt auch die Dominanz des männlichen Blicks in der indischen Filmindustrie, die die Darstellung von Küssen und nackten Körpern auf den Index stellt, gleichzeitig aber von sexuellen Inhalten durchdrungen ist:

> Im indischen Kino werden Frauen auf kranke, perverse Weise dargestellt, Leinwand-Vergewaltigungen sind an der Tagesordnung. Mit meinem Film will ich ein Gegengewicht zu dieser Missachtung des weiblichen Geschlechts schaffen.[787]

> This film was made as a direct reaction to the sick and perverse way in which sexuality is treated in India, especially on our screens. In the usual Indian film, sex is shown always in a hypocritical and subversive manner – usually through rape and violence, and overtly vulgar romantic songs that are about copulation and not much else. I really wanted to counter that (…).[788]

So war es primär das weibliche Publikum in Indien, als Opfer des Systems der Doppelmoral, für das der Film ein Befreiungsschlag sein sollte. Eben diese Frauen jedoch konnten ihn offenbar nicht einhellig als Gefallen empfinden. Als Hinweis auf ihre Sichtweise lässt sich werten, was sich auf den Webseiten der Frauenvereinigung SAWNET (The South Asian Women's Network) lesen lässt: Hier findet sich in der Besprechung des Films wiederholt die Kritik, die Darstellung der weiblichen Nacktheit stünde in keinem ausgeglichenen Verhältnis zu der Darstellung männlicher Nacktheit; anders als bei den mehrfach frontal gefilmten Darstellerinnen, würde nicht ein einziges Mal ein männliches Ge-

784 Nair im Interview mit Pauli 1997, S. 144.
785 Nair im Interview mit Thompson, S. 100.
786 Nair im Interview mit Anonymus, *Der Spiegel*, 06.01.1997, S. 164.
787 Nair im Interview mit Schäfer, S. 21.
788 Nair im Interview mit Thompson, S. 100.

schlechtsteil gezeigt. Auch taucht in den Rezensionen die Befürchtung auf, der Film könne dazu führen, dass indische Frauen als sogenannte Sexgöttinnen stigmatisiert würden,[789] und es wird bemerkt, dass die im Vergleich zu Sarita Choudhury hellhäutigere Indira Varma in der Rolle derjenigen besetzt worden sei, die als attraktiver gelte. Damit würde eine in Indien weit verbreitete rassistisch gefärbte Sichtweise bedient. Tatsächlich hatte Nair ursprünglich geplant, Varma in der Rolle Taras und Choudhury als Maya zu besetzen, sich dann aber umentschieden.[790] Dieser Punkt wurde auch in der Kritik von Amy Laly thematisiert; hätte Nair sich für die umgekehrte Besetzung entschieden, hätte dies ihrer Meinung dazu beitragen können, auf die sozialen Diskriminierungen in Indien hinzuweisen:

> „Their characters would have been more authentic and believable of the roles had been reversed since they would have more accurately depicted the social apartheid of the caste system in India."[791]

Dass Choudhury und Varma selbst im Nachhinein ein zwiespältiges Verhältnis zu ihrem Mitwirken in dem Film entwickelt haben, zeigen zwei Interviews. Sie machen deutlich, dass sich beide Darstellerinnen, wenn auch in unterschiedlichem Maß, von ihren Rollen distanzieren. Sarita Choudhury sprach in einem Interview mit *The Times of India* im Jahr 2010 davon, dass sie nach Abschluss der Dreharbeiten zu *Kama Sutra* im Stillen gebetet habe, der Film möge nie erscheinen. Der Grund hierfür sei, dass sie dank der strengen Erziehung ihres indischen Vaters eine ausgeprägt konservative Seite habe. Um der Aufregung und dem Zensurstreit, die schließlich durch ihre Nacktheit ausgelöst wurden, aus dem Weg zu gehen, habe sie Indien nach der Veröffentlichung des Films für eine Weile gemieden. Filme gedreht habe sie in den folgenden Jahren vorwiegend in den USA.[792] Gleichzeitig spricht Choudhury von ihrer inneren Zerrissenheit, das heißt auch von ihrer Faszination für das Indien, das das Kamasutra hervorgebracht und sie einst dazu bewogen hatte, den Film zu drehen:

> I'm so conservative about some things and then I'll do something that people will be like, how could you do that? The two are very strong in me. I did *Kama Sutra* and then I was praying it never came out! I can't even put the two of them together in me.[793]

789 Vgl. SAWNET.
790 Vgl. Muir, S. 121.
791 Laly.
792 Vgl. Choudhury im Interview mit Arora (Chandna).
793 Choudhury im Interview mit Arora (Chandna).

Indira Varma sprach in einem Interview im Jahr 2008 darüber, dass sie sich vor Drehbeginn zunächst nicht über das Ausmaß der Nackt- und Sexszenen bewusst gewesen sei. Die Erkenntnis, welche Aufgaben sie eigentlich in diesem Film würde bewältigen müssen, habe sie damals zum Weinen gebracht:

> It wasn't called Kama Sutra when we were filming it. It was untitled. And then it says in the script, 'They make love', when you're young and naïve and stupid you don't process the idea that it will take one day with your kit off to shoot that sentence. I remember phoning home crying and my dad saying 'Don't worry, at least there's no sex in it'.[794]

Am Ende habe sie ihren Vater nie darüber aufgeklärt, wovon *Kama Sutra* eigentlich handelt und er habe den Film schließlich nie gesehen, berichtete Varma weiter. Auch glaube sie, dass der Film, mit dem sie ihr Leinwanddebüt gab, für ihre Karriere letztlich eher hemmend, als förderlich gewesen sei, wobei sie diesen Verdacht weniger an den Nacktszenen festmachte. Vielmehr läge es an der Tatsache, dass sie sich für ihre Rolle als Maya einen indischen Akzent habe antrainieren müssen. Obwohl sie eine britisch-indische Herkunft habe, sei sie nach *Kama Sutra* auf den Typus einer Inderin festgelegt worden, was die Möglichkeiten ihrer internationalen Besetzung einschränkt habe.[795]

5.4.4 Ein indischer Film

Für Mira Nair bedeutete die Realisierung von *Kama Sutra*, nach vielen Jahren und einer Reihe internationaler Produktionen, erstmals wieder mit einem Film nach Indien zurückzukehren. *Salaam Bombay!*, der rund acht Jahre zuvor entstanden war, war der letzte Spielfilm, den sie in Indien gedreht hatte. Ähnlich wie bei diesem Film, drehte Nair *Kama Sutra* mit einer beinahe ausschließlich indischen Crew, ein Aspekt, der für sie grundsätzliche Bedeutung hatte, wie sie erklärte: „I really have a belief in our filmmaking resources, even though the standards of excellence are different."[796] Anders als bei *Salaam Bombay!* war es diesmal jedoch nicht das gegenwärtige Indien, dem sie sich widmete, sondern wie bereits beschrieben eine längst vergangene Epoche. *Kama Sutra* ist Nairs erstes period picture. Dennoch sollte dieser Film im Grunde dazu dienen, so äußerte sich die Regisseurin selbst, den Blick für das zu schärfen, was in der Gegenwart geschieht. Indem Nair eine Emanzipationsgeschichte aus dem Indien des 16. Jahrhunderts erzählt, entwirft sie einen provozierenden Kontrast zu dem Bild der Frau im aktuellen Indien; indem sie Sexualität im historischen Kontext

794 Varma im Interview mit Rees.
795 Vgl. Varma im Interview mit Rees.
796 Nair im Interview mit Thompson, S. 102.

zeigt, macht sie auf die Prüderie und Doppelmoral in der heutigen indischen Gesellschaft aufmerksam. Doch warum nimmt Nair den Weg über die Vergangenheit, um Ungerechtigkeiten der modernen Welt anzuklagen?

Diese Frage stellt sich vor allem auch auf dem Hintergrund ihrer Prägung als Dokumentarfilmerin, als die sie bis dahin ihre Sujets immer in der Gegenwart und in Milieus ihrer unmittelbaren Umwelt gefunden hatte, aber auch ihrer anderen Spielfilme, deren Handlungen häufig an historische Ereignisse der jüngeren Vergangenheit anknüpfen. Wie erwähnt hatte Nair selbst erklärt, dass sie mit *Kama Sutra* zeigen wollte, dass es in Indien Zeiten gab, in denen ein freierer Umgang mit Sexualität möglich war. Diese Erklärung verdeutlicht, dass Nairs Entscheidung für *Kama Sutra* nicht nur durch ihre kritische Haltung gegenüber Indien motiviert war; es sollte nicht nur darum gehen, Missstände aufzudecken. *Kama Sutra* erfüllt auch die Funktion, einen positiven Blick auf Indien werfen. Trotz der Kritik und Eingriffe durch konservative indische Kreise während des Drehs und der Distribution des Films, habe sie die Arbeit in ihrem Ursprungsland sehr genossen, so Nair. Sie habe sie als Chance gesehen, authentische Eindrücke auf die Leinwand zu bannen. Gemeint sind die sinnliche Erfahrungswelt und alltägliche Szenen der ländlichen Gegenden Indiens, eine typische Atmosphäre, die durch spielende Kinder und frei umherlaufende Hühner, durch eine besondere Geräuschkulisse, aber auch durch das spezifische Licht geprägt ist. Diesen Eindruck wollte die Regisseurin als durchaus dokumentarische Komponente verstanden wissen, sah ihn aber auch als Betonung einer gewissen Sinnlichkeit:

> For me, India is a very charged engagement on all levels, so it really inspires. For instance, we constructed the scene when Maya is bathing in the lake. But we saw the same scene (acted out for real) every night and morning in that same lake. So in a sense, it was almost a documentary situation. We used that method a lot. When Maya walked away from the palace after being expelled, I threw in 13 peasant kids rushing around just because that's what life in India is like. Along similar lines, animals in India (roam freely) everywhere; there are no barriers. We had goats, buffaloes and peacocks (running in frame). The music of that – the sound that happens when you put all these elements together – is what India is like today, and what I imagine it might have been like in the 16th Century. Those elements make things come alive and feel real, and I find that sort of tactile universe very erotic.[797]

Kama Sutra ist also auch ein Ausdruck der emotionalen Verbundenheit Nairs mit Indien sowie ihrer tiefen Verankerung in der indischen Kultur.[798] Die Verlagerung der Filmhandlung in eine Zeit vor der britischen Kolonialherrschaft macht in dieser Hinsicht Sinn; die vorkoloniale Lebenswelt Indiens erscheint als ideale

797 Nair im Interview mit Thompson, S. 102.
798 Diese Motivation bescheinigte sie auch ihren Crewmitgliedern: „(…) the Indian crew worked with such pride because they were with creating pieces of our culture. (…) People got high on bringing that old time Indian aesthetic to life." (Nair im Interview mit Thompson, S. 102).

Kulisse, um kulturelle Muster und mythische Bilder in die Inszenierung einweben zu können. So ergibt sich ein doppelter Zugang zu dem Film: Zum einen besteht die Möglichkeit einer Auseinandersetzung mit filmimmanenten Bildern und Mustern, die die hinduistische Mythologie widerspiegeln und deren Entschlüsselung dazu dient, auf zentrale Themen des Films zu stoßen. Zum zweiten besteht die Möglichkeit, auf einer Metaebene die Rolle der Frau im modernen Indien zu fokussieren, ein Zugang, der auch zu der Betrachtung der besonderen Perspektive der Regisseurin führt.

5.4.5 Maya

In der Auseinandersetzung mit dem Film im Hinblick auf die hinduistische Mythologie ist zunächst die Namensgebung der Hauptfigur Maya markant. Maya ist ein gewöhnlicher Mädchenname in Indien. Gleichzeitig entstammt der Begriff der Philosophie des Hinduismus. Hier ist Maya nicht nur einer der Beinamen der Göttin Parvati, der Gemahlin Shivas,[799] sondern beschreibt auch die Vorstellung, dass die empirische Welt eine Illusion ist.[800] Maya besagt, dass derjenige, der die Welt als „sinnlich-materielle Vielfalt“[801] wahrnimmt, einer Täuschung aufsitzt: Er sieht die Welt durch den „Schleier der Sinne und der Imagination“[802], den „Schleier der Maya“[803]. In seiner unreifen, „naiven Auffassung“[804], so der Indologe Heinrich Zimmer, hält er die Welt für „unvergänglich, wechsellos, standhaft und ewig“,[805] für etwas Reales. Derjenige aber, der über eine gereifte Sichtweise verfügt, erkennt, dass die Welt „aus dem Stoff der Maya“[806] besteht, was bedeutet, dass die ewigen Zyklen des Lebens „eine Illusion oder Fata Morgana, eine Täuschung der Sinne, die zweifelhafte Klitterung eines allzu beschränkten, ichgerichteten Bewusstseins“[807] sind. Maya ist demnach das Unreale, es meint „vorübergehend, immer wechselnd, entfliehend, immer wiederkehrend“.[808] Es ist der erweiterte Geist, der anerkennt, dass die Maya immer eine Sinnestäuschung bleiben und niemals zu erforschen sein wird. Allein Vishnu, der Höchste Gott, weiß um das Geheimnis der Maya, denn seine Energie ist die Maya: Sein Grund-

799 Vgl. Knott, S. 77.
800 Vgl. Piano, S. 242.
801 Eisler.
802 Eisler.
803 Eisler.
804 Zimmer 1981, S. 29.
805 Zimmer 1981, S. 29.
806 Zimmer 1981, S. 30.
807 Zimmer 1981, S. 30.
808 Zimmer 1981, S. 30.

charakter besteht aus der „Vereinigung des Unvereinbaren“[809] und aller Gegensätze. So ist Maya als Inbegriff des Lebens zu verstehen, als „Kreislauf des Jahres, der alles hervorbringt und alles wieder fortnimmt“[810].

Als illusorisches Bild kann Maya verschiedene Erscheinungsformen annehmen. Etymologisch ist Maya verwandt mit dem Wort *messen* und bedeutet in diesem Sinn das „Ausmessen oder die Schöpfung oder die zur Erscheinungbringung der Formen“[811], etwas Kontur zu geben oder in Szene zu setzen.[812] Die Möglichkeit, verschiedene Erscheinungsformen annehmen zu können, bezeichnet Zimmer als die Macht der hinduistischen Götter, die „(…) nach Belieben die einzelnen Aspekte ihres subtilen Wesens ausspielen“[813] können. In der Hindu-Mythologie handeln verschiedene Geschichten von dem Rätsel der Maya. Viele Variationen existieren als literarische Zeugnisse, andere werden von Mund zu Mund als Volkswissen weitergegeben[814] und stellen eine Art „Kinderstubenmärchen“[815] dar, das in Indien beinahe jedem von klein auf vertraut ist. Diese Geschichten erzählen von Verwandlungen, die denjenigen widerfahren, die die Maya durchdringen und ihr Geheimnis verstehen wollen.[816] Immer wird die Verwandlung dabei durch das Element des Wassers herbeigeführt.[817] Als die Substanz, „die mit der Macht des fließenden Wandels begabt ist“,[818] gilt Wasser als „erste Materialisation der Maya-Energie Vishnus“,[819] schreibt Zimmer, und weiter: „Darum heißt, im Symbolismus des Mythos, in das Wasser tauchen, in das Geheimnis der Maya eingehen; heißt nach dem letzten Geheimnis des Lebens suchen.“[820]

Eine berühmte Version des Mythos entstammt der klassischen Periode des mittelalterlichen Hinduismus, das heißt in etwa dem vierten Jahrhundert nach Christus, und wurde in einer Sanskrit-Kompilation, der Matsya Purana, überliefert.[821] Diese Erzählung handelt von einem halbgöttlichen Asketen namens Narada, der Vishnu darum bat, ihm das Geheimnis der Maya zu offenbaren. Der Höchste Gott wollte ihn für seine Hingabe und Askese belohnen und belehrte ihn nicht mit Worten, sondern schickte ihn in ein Abenteuer. Er wies ihn an, in das

809 Zimmer 1981, S. 55.
810 Zimmer 1981, S. 55.
811 Zimmer 1981, S. 31.
812 Vgl. Zimmer 1981, S. 30 f.
813 Zimmer 1981, S. 31.
814 Vgl. Zimmer 1981, S. 33.
815 Zimmer 1981, S. 38.
816 Vgl. Zimmer 1981, S. 33.
817 Vgl. Zimmer 1981, S. 41.
818 Zimmer 1981, S. 41.
819 Zimmer 1981, S. 41.
820 Zimmer 1981, S. 41.
821 Vgl. Zimmer 1981, S. 34.

Wasser eines Teichs zu tauchen. Als Narada wieder auftauchte, hatte er die Gestalt eines Mädchens angenommen, der Tochter eines Königs. Dieses Mädchen wurde älter und heiratete schließlich. Sie lebte ein glückliches Leben, voller Liebe und im Kreise einer großen und mächtigen Familie. Doch eines Tages brach ein Streit zwischen ihrem Gatten und ihrem Vater aus, der sich zu einem schlimmen Krieg steigerte. Beide Männer, außerdem viele Söhne und Enkel von ihr, kamen ums Leben. Sie befahl, alle toten Familienmitglieder auf einem Scheiterhaufen zu verbrennen. „Mein Sohn!" rief sie und warf sich dann, voller Trauer und Verzweiflung, selbst in das Feuer. In diesem Moment wurde die Glut kühl, der Scheiterhaufen verwandelte sich in den Teich, dem Narada wieder als er selbst entstieg. Vishnu empfing ihn und fragte ihn, wessen Tod er betrauere. Narada war beschämt und verwirrt. Dies sei der Schein seiner Maya, erklärte ihm Vishnu daraufhin. Dieses Abenteuer solle ihn darüber belehren, dass das Geheimnis der Maya unerforschbar bleibe. Ebenso widerfuhr es weiteren Jüngern, die Vishnu darum baten, ihnen das Geheimnis zu offenbaren; auch sie tauchten in das Wassers des Teichs und entstiegen ihm „in den Stoff eines anderen Lebens eingehüllt"[822], als Mädchen und Frauen.[823]

Heinrich Zimmer schreibt auch darüber, wie in der altertümlichen indischen Kunst der Grundbegriff der Maya widergespiegelt wird. Er beschreibt das Beispiel eines Steinreliefs aus einem buddhistischen Höhlenkloster aus dem zweiten Jahrhunderts v. Chr., das in der Nähe von Mumbai in Bhaja liegt. Dieses Relief zeigt eine mythische Szene, in der König Indra auf seinem Riesenelefanten sitzt, eine riesige Monsun-Wolke schwebt über ihnen. Außerdem zeigt das Relief eine Hofszene, in der Musikanten und Tänzer den König umgeben.[824] Doch es ist hier nicht der Inhalt, der von zentralem Interesse ist, sondern die Form des Werks, von Zimmer als „visionäre(r) Stil"[825] bezeichnet. Obgleich die Gestalten aus solidem Stein gehauen wurden, so der Indologe, rufen sie „den Eindruck einer Art von Luftspiegelung hervor"[826].

> Die Gestalten enttauchen dem Felsen und bedecken seine Oberfläche in dünnen, wogenden Schichten, wie zarte Wellen wolkenähnlichen Stoffes (…). Die Substanz des Steins scheint die Umrisse leicht dahin schwebender Ausstrahlungen angenommen zu haben. Der formlose, ungeschiedene, namenlose Fels scheint förmlich überrascht als er sich in individualisierte und belebte Formen verwandelt. So spiegelt sich in diesem Stil der Grundbegriff der Maya. Er stellt das Hervortreten lebender Formen aus der formlosen, ursprünglichen Substanz dar und

822 Zimmer 1981, S. 38.
823 Vgl. Zimmer 1981, S. 36 ff und vgl. Zimmer 1978, S. 45 ff.
824 Vgl. Zimmer 1981, S. 62.
825 Zimmer 1981, S. 63.
826 Zimmer 1981, S. 63.

> veranschaulicht den rein erscheinungsmäßigen, blendwerkähnlichen Charakter alles Daseins des irdischen wie des göttlichen.[827]

An anderer Stelle schreibt Zimmer: „Maya ist ‚Kunst'";[828] Maya sei „(…) dasjenige, durch was ein Künstlerisches, eine Erscheinung, hervorgebracht wird."[829]

5.4.6 Verwandlung, Verkleidung und Kunst

Mira Nairs Verwendung des mythischen Stoffs der Maya zeigt sich in *Kama Sutra* verschieden und vielschichtig. Verwandlung, Verkleidung und Kunst sind die zentralen Aspekte, an denen sich die Mythopoetik in ihrem Film entfaltet. Das Eintauchen in Wasser ist dabei ein häufig verwendetes Motiv, ebenso wie das Tragen fremder Kleidung. Immer wieder gibt es Szenen, in denen die Figuren in Wasser eintauchen, in ein Bassin am königlichen Palast oder in eine von Felsen eingerahmte Gumpe. Schon der Vorspann des Films zeigt Unterwasseraufnahmen von den Mädchen Tara und Maya, die tauchen und schwimmen, einander umrunden und sich an den Händen halten. Kurz darauf, zu Beginn des Films, gibt es eine Unterhaltung zwischen der jungen Maya und ihrer Ziehmutter, in der sie das Mädchen ermahnt, dass sie nie zu einem Mitglied der Königsfamilie werden könne; auch dass sie und Tara gemeinsam gebadet hätten, würde nicht dazu führen. Ihre Worte spiegeln wieder, dass es eine klare Trennung zwischen den Welten gibt, dass sich Maya jedoch der für sie eigentlich verschlossenen Welt immer wieder annähert, partiell an ihr teilnimmt und von dem Willen und dem Ehrgeiz angetrieben ist, voll dazu zu gehören und sich nicht ihrem Schicksal ergeben will. Offenbar fühlt es sich für das Mädchen Maya nicht falsch an, sich auf eine Ebene mit der Prinzessin stellen zu wollen; aus ihrer kindlichen Sicht leben sie in einer gemeinsamen Welt.

Anders, als es die Ziehmutter in Mayas Kindheit prophezeit hatte, und anders, als es die offizielle Hierarchie vorgibt, wird Maya als erwachsene Frau dennoch eine Art Königin. Als oberste und begehrteste Kurtisane lebt sie ebenso wie Tara am königlichen Palast und kann allen Prunk, Reichtum und Luxus genießen. Sie steht in der höchsten Gunst des Königs und wird von ihm wortwörtlich auf Samt gebettet. Die wahre Königin dagegen, Tara, wird von ihm verachtet, verstoßen und alles andere als königlich behandelt. Zwar lebt auch sie in großem Luxus, doch fehlt ihr sein Begehren und vor allem fehlt es ihr an Macht. Anders als Maya hat Tara scheinbar keine andere Wahl, als alles zu

827 Zimmer 1981, S. 63.
828 Zimmer 1981, S. 30.
829 Zimmer 1981, S. 30.

erdulden, was ihr widerfährt. Besonders prägnant werden das umgekehrte Machtverhältnis und die inoffizielle Hierarchie in einer Szene, in der Maya ein Bad nimmt und Tara hinzu kommt. Dieses Bad dient Maya als Vorbereitung für ihre erste Liebesnacht als neue Kurtisane an Rajs Palast. Sie trägt viel Schmuck, ansonsten ist sie nackt. Unter anderem hängt ihr die dicke goldene Kette um den Hals, die dem König gehört. Er hatte sie getragen, als er Tara vergewaltigte. Während Bedienste Mayas Arme massieren, räkelt sie sich genüsslich im Wasser. Tara fühlt sich von ihrem Anblick und ihren Gebärden aufs Äußerste provoziert. „Raus da!“ schreit sie sie an. Maya tut, wie befohlen. Doch als sie langsam, mit hoch erhobenem Kopf und entspannt lächelnd aus dem Bad steigt, wird deutlich, wie stolz sie auf ihren Körper und ihre Attraktivität ist. Die Königsmutter ist auf ihrer Seite; ihr Sohn habe einen Sinn für Schönheit, bemerkt sie spitz. Maya lässt sich auf dem nächsten Polster nieder und hüllt sich in ein einfaches Leinentuch. Eine Dienerin reicht ihr einen Sari. Ob der ihr gehöre, erkundigt sie sich bei Tara. „Natürlich“, antwortet ihr diese. Das sei hier übliche Sitte. Daraufhin lehnt Maya das Kleidungsstück ab. Die hier übliche Sitte interessiere sie nicht, erklärt sie selbstbewusst. Ihr Mann würde keinen Gefallen an einer Kurtisane finden, die nicht elegant gekleidet sei, spricht Tara, wohl in der Absicht, ihr Gesicht zu wahren. Dafür zu sorgen, sei ihre Aufgabe, antwortet Maya lächelnd und findet sichtlich Gefallen an der Provokation. Sie solle ihr nun etwas Neues zum Anziehen besorgen, sonst ließe sie den König warten. Sie sei sicher, nicht ihr würde er einen Vorwurf machen, sondern Tara. Ihr Sohn sei voller Lust und wolle jetzt Maya, spricht die Schwiegermutter zu guter Letzt. Tara solle sich also beeilen und neue Kleider holen.

Das königliche Bassin, das der Reinigung und Pflege, also der Steigerung der Schönheit dient, erscheint hier als Mayas alleiniges Revier. Aber auch dass sie von Tara, der rechtmäßigen Besitzerin, daraus vertrieben wird, ändert nichts an Mayas grundsätzlicher Überlegenheit. Ihre Nacktheit erscheint dementsprechend nicht als Metapher für Verletzlichkeit oder Armut, sondern sie ist ihr Trumpf. Maya ist für den König begehrenswert und das formt ihre Macht. Ihre Unabhängigkeit findet zum Abschluss der Szene ihren stärksten Ausdruck darin, dass sie zum ersten Mal die gebrauchte Kleidung Taras ablehnt. Diese Kleider hätten ihr den Anschein einer Prinzessin geben können, gleichzeitig haftete ihnen doch auch immer die Mahnung an, dass sie bloß die Tochter einer Dienerin ist, für die fremde Kleidung eine milde Gabe ist. So sind die abgelegten Kleider nur vordergründig ein Geschenk, tatsächlich sind sie Ausdruck der Hierarchie. Diese Szene zeigt, dass es Maya nun ohne den faulen Zauber der fremden Gewänder gelungen ist, Zugang zu der königlichen Welt zu bekommen und einen eigenen Platz darin zu behaupten.

Einige Szenen später inszeniert Mira Nair die beiden Frauen gemeinsam in dem Bassin. Maya stürmt zu Tara, um sie um Hilfe zu bitten, denn Jai ist verhaftet worden. Doch sie findet Tara in einem nicht minder verzweifelten Zustand vor: Sie hat sich gerade die Pulsadern aufgeschnitten. Nun liegt sie in dem Bassin, windet sich unter Schmerzen und ist bereit zu sterben. Maya steigt sofort zu ihr in das Wasser und versucht die Blutung zu stoppen, indem sie ihr das Handgelenk verbindet. Tara schreit ihr entgegen, dass sie sie hasse. Dennoch nimmt Maya sie tröstend in ihre Arme und hält sie an den Händen. Ein kleiner Rückblick unterbricht die Szene, sie zeigt die Hände der beiden Mädchen von einst, wie sie sich unter Wasser aneinander festhielten. Langsam beruhigt sich Tara und lässt die Tröstung und Umarmung von Maya geschehen. Weinend berichtet ihr nun Maya, dass Jai gefangen genommen wurde. „Du liebst Jai Kumar?“ fragt Tara daraufhin erstaunt.

In dieser Szene im Bassin stehen sich die Beiden zum ersten Mal seit langer Zeit nicht mehr feindlich gegenüber. So dient die Szene als Anknüpfung an ihre Kinderzeit, in der sie noch Freundinnen waren. In diesem Moment, in der sich die beiden Frauen in den Augenblicken ihrer größten Verzweiflung begegnen, entschwindet jegliche Selbstinszenierung und auch ihre Rivalität. Maya offenbart ihre große Sorge um Jai und Tara begreift plötzlich die Wahrheit: Maya liebt Jai und nicht ihren Ehemann. Wie in Kindertagen teilen die beiden Frauen hier eine gemeinsame Welt, keine erhebt sich über die Andere. Nach diesem Bad im Bassin sind die beiden Frauen gestärkt. Dank Maya, die Tara nach ihrem Bad in die Lehren des Kamasutra einweist, gewinnt diese ihren Lebenswillen, ihr Selbstbewusstsein und ihre Unabhängigkeit zurück. Am Ende wandelt sich sogar das Machtverhältnis zwischen ihr und Raj. Es gelingt Tara, sein Begehren zu wecken, doch sie stoppt ihre Verführung abrupt, wendet sich von ihm ab und konfrontiert ihn mit ihrer tiefen Verletzung. Dann geht sie mit hoch erhobenem Haupt aus dem Raum. Als er am Ende, gezeichnet von seiner Drogensucht und in panischer Angst vor dem nahenden Krieg, um ihren Beistand und Trost fleht, hat sich das Abhängigkeitsverhältnis endgültig verkehrt.[830]

Alle Badeszenen bergen die Vorstellung und die Hoffnung in sich, das Leben neu und auf andere Weise beginnen zu können; sie bergen die Möglichkeit der Verwandlung, sich selbst auf neue Weise kennenzulernen und unsichtbare Grenzen zu überschreiten. Maya will sich nicht auf ein Leben als Dienerin beschränken und festlegen lassen und es gelingt ihr, sich im Zentrum der Macht zu platzieren. Tara gelingt es ebenfalls, sich aus ihrer Unterdrückung zu befreien. Das Gewand, in das sie sich hüllen, und das ihnen ihre Stärke verleiht, ist die

830 Dieses Erzählmuster – die Rache einer Frau, die durch einen Mann zutiefst gedemütigt, ja sogar vergewaltigt wurde – entspricht den „rape-revenge narratives“, wie es eingangs in dem Exkurs zum populären Hindi-Film von Lalitha Gopalan zitiert wurde. (Vgl. Gopalan 2000, S. 229).

Kenntnis des Kamasutras. Die Kunst der Körperlichkeit und der Schönheit, die Kunst der Liebe und Verführung ist jedoch auch eine Verkleidung, hinter der sie ihre wahren Motive verbergen können. Ihre Verführung ist das Spiel einer Rolle, das dazu dient, Autonomie zu erlangen. Später enthüllen sie dem König, dem ihre Verführung galt, jedoch ihr wahres Gesicht: Tara weist Raj in seine Schranken, Maya erklärt ihm, dass sie ihm nur gedient habe, das sei alles. Er habe keine Macht über sie.

Mehrfach erweist sich in *Kama Sutra* die Kunst der Verkleidung als ein notwendiges Mittel, um Zugang zu einer verschlossenen Welt zu finden. Einmal möchte Jai Maya beweisen, dass er anders sei, als alle anderen Männer; er möchte ihr beweisen, dass er ein ernsthaftes Interesse an ihr hat. Also nimmt er sie mit in ein Lokal für Männer, das gleichzeitig ein Bordell ist. Doch dafür muss sich Maya als Mann verkleiden. Auf diese Weise bleibt sie unentdeckt. Sogar Raj, der ebenfalls zu der Männergesellschaft gehört, fällt auf die Verkleidung herein und spricht Maya als Mann an. Aber auch Raj selbst hüllt sich hier in das Gewand eines Anderen, um eine Erfahrung machen zu können, die ihm sonst verschlossen wäre; er versucht, als König unentdeckt zu bleiben, indem er seine Gefolgsleute fortschickt und seine Krone abnimmt. Er wolle als gewöhnlicher Mann dabei sein, heute wolle er einer von ihnen sein, erklärt er kurz darauf auch gegenüber Jai, als er sich zu ihm und der verkleideten Maya setzt. Jai solle also so tun, als kenne er ihn nicht. Doch Raj gelingt die Verkleidung nicht. Sein herrschaftliches Gebaren entlarvt ihn als König.[831]

Ein anderes Beispiel für eine Verkleidung entstammt einer Geschichte, die Jai Maya eines Tages auf einem ihrer Spaziergänge erzählt und die, so wie sich später herausstellt, seine eigene Lebensgeschichte ist. Sie handelt von einem Jungen, der der Sohn der liebsten Kurtisane des Nachbarkönigs war. Als Säugling wurde er von ihr zu Fremden gegeben, denn er wurde parallel mit dem Prinzen geboren und dadurch zu einer Bedrohung. Indem die Mutter ihn als ihren Sohn verleugnete und von sich fern hielt, konnte sie ihn schützen. Manchmal gelang es jedoch, dass Mutter und Sohn sich wiedersahen. Dafür musste der Junge als Mädchen verkleidet werden, denn nur so konnte er sich in den Harem, in dem die Mutter lebte, hineinschmuggeln und einige Stunden mit ihr in geheimen Gängen verbringen. Sowohl Jai als auch Maya hüllten und hüllen sich also in das Gewand des jeweils anderen Geschlechts, um Zutritt zu einer ihnen verbotenen Welt zu bekommen und um etwas kennenzulernen, was ihnen sonst verborgen geblieben wäre. Maya verkleidet sich später noch einmal als Mann. Als Jai von Rajs Gefolgsleuten im Tal der Steine gefangen gehalten wird, ist es für Maya eigentlich unmöglich, ihn dort zu besuchen. Doch in das Gewand des

831 „Der Diener ist der Meister der Verkleidung“ sagt Jai einmal zu Maya.

Leibarztes der Königsfamilie gehüllt, gelingt es ihr, den Palast des Königs unbemerkt zu verlassen und zu Jai zu gelangen.

Diese Szenen stellen keine vollkommene Reproduktion der mythischen Geschichte über das Phänomen der Maya dar, knüpfen jedoch durch einzelne Aspekte deutlich an sie an. Ein zentrales Merkmal, das Nair und Kriel dem mythischen Stoff entnommen haben, ist die Vorstellung, dass es Verwandlungen geben kann, die die Grenzen des eigenen Daseins überwinden. Das mythische Bild, dass der Übergang zu einer neuen Gestalt durch das Eintauchen in Wasser befördert wird, nutzt der Film ebenso wie die Darstellung einer größtmöglichen Verwandlung, indem die Gestalt des anderen Geschlechts angenommen wird. Das zweite zentrale Merkmal, das dem mythischen Stoff entstammt, ist das Spiel mit dem Sichtbaren und der Täuschung. Durch ihre Verkleidung, aber auch durch ihre Selbstinszenierung in der Kunst der Verführung kreieren die Protagonistinnen und Protagonisten dieses Films eine Illusion. Ihr wahres Wesen verschwindet hinter ihrem wandelbaren Äußeren und ist nicht greifbar, es verflüchtigt sich. Es ist, als hüllten sie sich in den Schleier der Maya, der ihnen, wie den Göttern in der Mythologie, eine geheime Macht verleiht. Als hätten die beiden Drehbuchautorinnen das Bild vom Schleier der Maya fortgesponnen, haben sie ihn in einigen Szenen auch in konkreter Form in die Filmhandlung eingewoben und ihn als sichtbares Objekt zum Corpus Delicti oder aber zum Dokument einer Zuneigung gemacht: Mayas Sündenfall, der Sex mit dem König, wird anhand eines roten Schleiers aufgedeckt, den sie in dieser Nacht getragen und dann auf seinem Nachtlager zurückgelassen hatte. Einige Szenen danach ist es ein roter Umhang, den Jai der von ihm angebeteten Maya umlegt. Als sie ihm den Umhang zu einem späteren Zeitpunkt zurückbringt, ist dies der initiale Moment, in dem sich ihre Freundschaft in eine Liebesbeziehung umwandelt. In materialisierter Form lüftet der Schleier Geheimnisse; die Farbe Rot erscheint dabei als verstärkendes Signal, aber auch als Inbegriff für die heftigen Emotionen des Begehrens und der Liebe, um die sich diese Szenen drehen. Dass Maya voller Neugierde auf diese Gefühle ist und dass sie ihre kleine Welt erweitern will, zeigt der Augenblick, als sie relativ zu Beginn des Films inmitten des jubelnden Volks am Wegesrand steht, um den einreitenden König Raj Sing als zukünftigen Bräutigams von Tara zu begrüßen. Während er in dem feierlichen Umzug an ihr vorbeizieht, geschieht es, dass der rote Stoff einer Fahne wie ein riesiger Schleier über ihren Kopf fällt und ihr Gesicht verhängt. Maya streift ihn halb beiseite, halb entschlüpft sie ihm, so dass sie den Anblick des Königs und das Spektakel nicht versäumt. Diese Geste erscheint hier als unmittelbarer Ausdruck ihrer Ungeduld und ihres Willens, nicht ausgeschlossen zu werden.

Indem Nair und Kriel kurz darauf Jai Kumar hinzukommen lassen, knüpfen sie an den Aspekt an, den Heinrich Zimmer mit „Maya ist ‚Kunst'"[832] beschrieben hatte. Jai, der Künstler, bespritzt den Stein, an dem er arbeitet, immer wieder mit Wasser. Diese Handlung ist zum einen rein pragmatisch motiviert und liegt in der Arbeitsweise begründet; durch das Benetzen reinigt er das Material, kann die Formen klarer erkennen und den Stein leichter bearbeiten. Zum anderen aber findet sich in dieser Geste auch der mythische Kontext wieder, innerhalb dessen das Element des Wassers eine zentrale Rolle einnimmt: Jai übt sich hier in dem Akt einer Verwandlung; seine Arbeit an dem Stein ist der Versuch, Mayas Erscheinung, das, was ihn fasziniert, in eine konkrete Form zu bringen und damit auch für ihn selbst begreifbarer zu machen. Bevor er und Maya ein Paar werden, als ihm die Liebe noch wie ein Rätsel und Maya als Personifizierung dieses Mysteriums erscheint, findet er keine Zufriedenheit, keinen Endpunkt in der Arbeit an der Skulptur. Sie sei noch nicht perfekt, erklärt er Maya, nachdem er sie gerade kennengelernt hat. Es scheint, als spüre er, dass das, was er versucht in den Felsen zu bannen, sich immer verflüchtigen wird. Denn als Muse kann Maya, wie es ihre Namensgebung deutlich macht, nur ein flüchtiger Moment bleiben; so kann Jais Vorstellung von dem perfekten Werk nur einer Vision gleichkommen. Hinter dieser Darstellung von Kunst, wie sie von Nair und Kriel geschrieben und inszeniert wurde, steckt das, was Zimmer in dem altertümlichen Relief aus Bhaja sah: Der Grundbegriff der Maya. Später wird Jai auch den real existierenden Menschen Maya als Sinnestäuschung erleben. Als ihm die Hinrichtung kurz bevor steht, verliert er vor Schmerz und Leid für Momente das Bewusstsein. Da sieht er Maya vor sich, wie er sie einst sah und berührte.

Auch Raj hat den Wunsch, die von ihm so begehrte Maya in Form eines Kunstwerks verewigen zu lassen, weshalb er Jai den Auftrag für eine weitere Statue gibt. Jai fertigt zunächst eine Skizze an. Als er sie Raj zeigt, reagiert dieser mit den Worten: „Das reicht nicht, du zeichnest nur einen flüchtigen Moment! Zeig mir die Ewigkeit!" Eine Ahnung davon, dass dies unmöglich sein wird, hat er offenbar bereits, als er Maya zum ersten Mal begegnet. Er fragt sie nach ihrem Namen und als sie ihn nennt, ruft er heraus: „Könnte es ein anderer Name sein als Maya?" Auch Raj muss erkennen, dass das, was ihn an Maya fasziniert, nicht festzuhalten ist. Tatsächlich entzieht sich ihm auch die reale Person Maya. Zum Schluss des Films erkennt Raj, dass ihr Herz immer nur Jai gehört hat und gehören wird.

832 Zimmer 1981, S. 30 .

5.4.7 Das Liebespaar Maya und Jai

Die Geschichte des Liebespaars Maya und Jai scheint auf den ersten Blick berühmten Vorbildern der westlichen Kulturgeschichte entliehen, Paaren, die mit ihrer Liebe zueinander gesellschaftliche Regeln brechen und dabei ins Unglück stürzen. So erinnern Maya und Jai zum Beispiel an Tristan und Isolde, aber auch an William Shakespeares Romeo und Juliet. Wie bei diesem Paar besitzt die Liebe von Jai und Maya das Moment des Unglücks, weil sie nicht geduldet, ja sogar durch eine feindlich gesinnte Außenwelt bekämpft wird. Es ist Raj, der als Personifizierung dieses feindlichen Außen fungiert und in die Liebe der Beiden eingreift; Jai und Maya missachten seine Herrschaft und geben ihrer Liebe damit ein rebellisches Moment. Sie erinnern außerdem, wie Dorita und Juan aus *The Perez Family*, an Radha und Krishna, das archetypische Liebespaar aus der hinduistischen Mythologie. Auch sie durchbrechen mit ihrer Liebe Normen der Gesellschaft, denn Radha ist, wie bereits erwähnt, mit einem anderen Mann verheiratet. Um ihre Liebe leben zu können, treffen sich Radha und Krishna heimlich nachts im Wald oder an einem Fluss. Indem ihre Liebesbeziehung in einem abgegrenzten Raum stattfinden muss, wird sie zum Prototyp für die romantische Liebe,[833] so Cornelia Wurzinger in ihrer Arbeit zur *Bedeutung und Funktion der Mythen im Film Indiens*. Auch die Liebe von Maya und Jai kann sich nur in einem eigenen Raum entfalten. Es ist die Welt der Natur, außerhalb des königlichen Palasts; eine Welt, die nicht von der Herrschaft Rajs und seinen Regeln durchdrungen ist, in der sie sich treffen und zueinanderfinden. Nair zeigt das Paar in Naturlandschaften, wie sie über Felder spazieren oder in Gumpen baden. Auch in ihren anderen Filmen inszeniert die Regisseurin ihre Liebespaare immer wieder an Naturschauplätzen und ganz besonders an Gewässern. Jai und Maya erinnern in dieser Hinsicht an Meena und Demetrious aus *Mississippi Masala*, deren Liebe ebenfalls einem feindlichen Außen standhalten muss und die ein Paar werden, als sie fern ab von allen Anderen an einem Fluss entlang spazieren. Später im Film machen sie einen Ausflug ans Meer, um der Kontrolle und der Einmischung durch die anderen zu entkommen.

Besonders diese Szenen, in denen Maya und Jai vergnügt in einen kleinen Teich zwischen den Felsen springen, erscheinen als Gegenbild zu den Szenen, in denen Maya in dem königlichen Bassin badet. Während sie hier in ihrer Rolle als Kurtisane und professionelle Verführerin agiert, strahlt sie in dem Bad zwischen den Felsen eine natürliche Fröhlichkeit und Entspanntheit aus. Auffällig ist auch, dass sie in ihrem Bad mit Jai ihre Kleidung anbehält.[834] Hier verdeutlicht sich

833 Vgl. Wurzinger, S. 30.
834 Es spielt dabei offenbar auch keine Rolle für sie, dass sich Jai ganz entkleidet.

noch einmal, dass ihre Nacktheit in dem Bassin von Raj kein Zeichen von Unbefangenheit und Ausgelassenheit ist, sondern als Ausdruck von Künstlichkeit, nämlich als Teil ihrer Selbstinszenierung zu verstehen ist. Diese angestrengte, mühevolle Selbstinszenierung ist in dem Zusammensein mit Jai nicht existent. Neben den Badeszenen erscheint das verliebte Paar auch in vielen anderen Szenen sehr verspielt und von einer großen Leichtigkeit geprägt. Diese Darstellung kann ebenso als eine Anlehnung an Radha und Krishna gesehen werden, deren Liebe trotz aller Hindernisse auch als „sinnlich, spielerisch und fröhlich“ [835] gilt. In dem Mythos um Radha und Krishna gibt es aber auch die Komponente, dass er ihr nicht vollkommen treu sein kann und dass sie viele Stunden damit zubringt, auf ihn zu warten.[836] Dieser Umstand, aber schließlich auch die Tatsache, dass sie als verheiratete Frau eigentlich nicht frei ist, bringt letztlich Distanz in ihre Liebe. Maya wird ebenfalls eines Tages von Jai zurückgewiesen, weil er sich zunächst nicht ganz zu seiner Liebe zu ihr bekennen kann. Ähnlich wie Radha verbringt sie verzweifelte Stunden damit, auf ihn zu warten und zu hoffen, er möge zu ihr zurückkommen. Als er schließlich kommt, wird er von Rasa Devi mit den Worten weggeschickt, dass nun er derjenige sei, der warten müsse. Jetzt ist es Jai, der leidet. Diese Komponente ihrer Beziehung erinnert an die mythopoetische Konstruktion des „viraha ras“[837], der Liebe auf Distanz, wie sie auch schon in *The Perez Family* zum Tragen kam. Hier ist es die Liebe zwischen Carmela und Juan, die zu einem weitaus größeren Teil aus dem Sehnen nacheinander, denn aus realen Begegnungen besteht. Dieser Gefühlszustand des qualvollen Wartens der Liebenden und ihre Distanz zueinander gilt in der Hindu-Mythologie deshalb als „Idealprinzip“[838] oder als reinste Form der Liebe, weil das physische Miteinander, schlicht die Sexualität, verhindert wird. Das Handlungsmuster der tiefen Liebe eines Paars, das durch äußere oder auch innere Umstände voneinander getrennt wird und sich heftig nacheinander sehnt, ist deshalb ein sehr beliebtes Sujet in den Hindi-Filmen, die einen gewissen Konservativismus und die Tendenz vertreten, Frauenfiguren zu reinen Wesen zu stilisieren.

Als Jai Maya zum ersten Mal erblickt, spricht er davon, seine Lotusfrau gefunden zu haben. Seine Worte spiegeln wieder, dass er bereits ein bestimmtes Idealbild von einer Frau in sich getragen hat. Der Begriff der Lotusfrau verweist auf den Kontext der Reinheit, für die der Lotus in der hinduistischen Symbolsprache steht.[839] Jai sieht in einer Frau also dann ein Ideal, wenn sie durch

835 Wurzinger, S. 31.
836 Vgl. Wurzinger, S. 31 f.
837 Vgl. Wurzinger, S. 32.
838 Wurzinger, S. 38.
839 Vgl. Schumann, S. 49.

Reinheit, das heißt durch eine Entsexualisierung gekennzeichnet ist. Es mag an diesem Anspruch liegen, dass die Anziehung und das Begehren, die Maya in ihm auslösen, zu seinem inneren Konflikt und zu seinem kurzzeitigen Rückzug von ihr führen. Doch auch wenn er Maya nach ihrer ersten Liebesnacht in seiner Verwirrung fortschickt, kann die Liebe für ihn auf Dauer nicht das Sehnen aus der Ferne bleiben. So kehrt er zu Maya zurück und ihre Beziehung, auch ihre körperliche, setzt sich fort. Erst seine Ermordung durch Raj setzt ihr ein Ende. Mit dieser Wendung der Geschichte, das heißt mit dem Durchsetzen des Begehrens, das die Liebe auch zu einer körperlichen Liebe macht, hebt sich Nairs Film von der Mythopoetik und deren Reproduktion in zahlreichen Hindi-Filmen radikal ab. Zu ihrer eigenen Perspektive gehört auch, dass die weibliche Hauptfigur das Idealprinzip des reinen Wesens nicht erfüllt, sondern zur Verführerin wird und auch ihre eigenen sexuellen Bedürfnisse deutlich macht. Und doch entspricht sie nicht dem Typus der femmes fatales und ist keine Frauenfigur, die rein über ihre Sexualität definiert werden könnte; ebenso wenig erfüllt sie das Rollenfach der Prostituierten mit dem goldenen Herzen,[840] die zum totalen Opfer wird. In ihrer Differenziertheit ist Maya eine typische Frauenfigur im filmischen Kosmos Mira Nairs: So wie sie lassen sich auch Rekha, Meena, Dorita, Carmela und in den folgenden Filmen Aditi, Becky und Moushumi weder der Kategorie der Beinahe-Göttlichen zuordnen, noch der Kategorie des abtrünnigen Vamps, dem am Ende Bestrafung gebührt, damit die moralische Ordnung wieder hergestellt wird.

Zu Nairs besonderer Perspektive als Regisseurin zählt auch, dass sie Maya überleben lässt. Jai hingegen muss sterben[841] – ein Filmende, das weder bollywood-, noch hollywoodkonform ist und das es ihr zunächst schwer gemacht hat, Filmförderung für ihr Projekt zu akquirieren.[842] Maya ist zum Schluss des Films voller Trauer über Tod Jais. Doch die letzte Einstellung zeigt sie nicht ohne Hoffnung. Sie ist am Ende keine gebrochene Frau, sondern sie kehrt allen und allem aufrechten Gangs und in großer Würde den Rücken. Sie geht ihre eigenen Wege. Trotz der Innigkeit des Liebespaars, die Nair in vielen Szenen deutlich inszeniert, ist hier klar, dass Maya als eigenständiges Wesen weiterexistieren wird. In diesem Ende spiegelt sich auch wider, was von Zimmer als die „Vereinigung des Unvereinbaren“[843], als Grundcharakter Vishnus und allen Seins bezeichnet wurde und was ein Ende gleichzeitig zu einem Anfang macht; indem Verlust und Vergehen mit der Entstehung von etwas Neuem zusammenfallen,

---

840 Vgl. Horlacher, S. 35.
841 Hierin besteht auch ein fundamentaler Unterschied zu Shakespeares Romeo und Juliet, die den gemeinsamen Freitod wählen, außerdem auch zu Tristan und Isolde, die ebenfalls beiden sterben.
842 Vgl. Kriel im Interview mit Muir, S. 119.
843 Zimmer 1981, S. 55.

kommt das hinduistische Urprinzip des ewigen Kreislaufs zum Ausdruck. An dieser Stelle ist zudem an ein großes Vorbild Nairs, den indischen Regisseur Ritwik Ghatak zu erinnern, dessen filmisches Werk die spirituell geprägte Vorstellung vom Kreislauf des Lebens als eine ewige Aneinanderreihung von Schöpfung und Zerstörung widerspiegelt.[844]

So verbindet Nair in ihrer Konzeption und Inszenierung des Liebespaars Jai und Maya sowohl Anteile aus der westlichen Kulturgeschichte als auch aus der Hindumythologie und übersetzt sie in ihre eigene Poetik. Zu ihrer Handschrift zählt auch, dass ihre Liebesgeschichten Suchbewegungen nach dem eigenen Ursprung oder aber nach einer neuen Heimat gleichkommen. Als sich Maya und Jai erstmals körperlich nähern und miteinander schlafen, ist dies auch ein Moment der seelischen Offenbarung. Maya spricht Jai auf die Geschichte an, die er ihr einst erzählt hatte, die Geschichte von dem Jungen, der seine Mutter nur in der Verkleidung eines Mädchens besuchen kann. Maya gibt Jai in dieser Szene zu verstehen, dass sie ihn als den Jungen aus der Geschichte identifiziert hat. Hier wird deutlich, dass Maya und Jai ein ähnliches Schicksal teilen: Beide sind sie ohne ihre leiblichen Eltern aufgewachsen, beide lebten und leben sie am Rand eines Königspalasts, dem sie nie angehören können und mit dem sie doch untrennbar verbunden sind. Die Kombination der körperlichen Annäherung eines Liebespaars und der Offenlegung früher Traumata taucht im filmischen Kosmos Nairs mehrfach auf. Zu beobachten ist sie sowohl bei Meena und Demetrious in *Mississippi Masala* als auch bei Dorita und Juan in *The Perez Family* und später bei Ashima und Ashoke in *The Namesake*. In all diesen Filmen lässt die Begegnung mit dem Geliebten oder der Geliebten alte Wunden aufreißen, immer führt ihre Liebe jedoch zu einer Art heilendem Prozess.

5.4.8 Das Kamasutra

Das Kamasutra bildet den Rahmen der Filmhandlung und ist zugleich der Ausgangspunkt der doppelten Herangehensweise an den Film. Als Jahrtausende altes Lehrwerk ist es ein Zeugnis des historischen Indiens. Das Leben des altindischen Autors Mallanaga Vatsyayana, von dem bis auf seinen Namen nichts bekannt ist, fällt in die Periode der Gupta-Dynastie, die als ein goldenes Zeitalter in der Geschichte Indiens gesehen wird; Errungenschaften in verschiedenen Künsten, der Literatur und der Wissenschaft ließen das gesellschaftliche Leben erblühen.[845] Die vornehmliche Zielgruppe des Werks bestand aus einer „städtischen

844 Vgl. Das Gupta 1986, S. 112.
845 Vgl. Kakar 1999, S. 6.

und mondänen Elite aus Prinzen und Fürsten, hohen Staatsbeamten und wohlhabenden Kaufleuten“[846]. Die Erotik ist im Kamasutra „überwiegend von einem Gefühlston der Leichtigkeit geprägt“, so Sudhir Kakar:[847]

> Das Kamasutra mit seiner unbeschwerten Erotik ist Teil eines literarischen Klimas, das in den ersten sechs nachchristlichen Jahrhunderten das Erotische mit dem Lichten, Strahlenden und Schönen der alltäglichen Welt verband. (…) Die Stimmung ist geprägt von einem spielerischen Vergnügen an der Vieldeutigkeit der Liebe.[848]

Ganz offensichtlich ist es dieses besondere Klima, auf das sich Nair und Kriel in ihrer Geschichte beziehen und auf dessen Hintergrund sie ihre Figuren inszenieren wollten. Ebendieser Gefühlston der Leichtigkeit, aber auch der Reichtum, die Reichhaltigkeit sowie das vielfältige künstlerische Schaffen, spiegeln sich im Grundton von Nairs Film und in zahlreichen Einstellungen wider.

Nair und Kriel wählten das Kamasutra aber auch als Rahmen, um von selbstbestimmter weiblicher Sexualität und von unabhängigen Frauen zu erzählen. Denn tatsächlich zeigt dieses Werk ganz besonders an den Stellen, die die Beziehung zwischen den Geschlechtern betreffen, eine moderne Grundhaltung und weist auch darüber hinaus erstaunlich liberale Züge auf. Insgesamt wird widergespiegelt, so Klaus Mylius in seinem Vorwort einer deutschen Übersetzung des Kamasutra, dass „Erotik und Sexualität (…) im alten Indien weder in positiver, noch in negativer Hinsicht eine Sonderstellung ein(nahmen). Sie galten als immanenter Bestandteil des menschlichen Daseins.“[849] [850] Vatsyayana habe mit Entschiedenheit die Auffassung vertreten, dass die Befriedigung sexueller Bedürfnisse von gleicher Wichtigkeit sei, wie etwa die Nahrungsaufnahme. Mylius sieht in der Verbreitung des Lehrbuchs sogar einen „unverzichtbaren Beitrag“ bei der „Aufrichtung eines humanistischen Bildes von Liebe und Sexualität.“[851] So richtet Vatsyayana seine Schriften eindeutig auch an Frauen. Er fordert, dass auch ihnen sexuelle Lust zukommen soll und gesteht ihnen das Recht zu, selbst die Initiative in der Liebe zu ergreifen,[852] ein Aspekt, den auch Kakar betont, wenn er das Kamasutra „in einer konservativen, patriarchalen Gesellschaft ein(en) radikale(en) Befürworter der Emanzipation von Frauen“[853]

---

846 Kakar 2006, S. 77.
847 Kakar 2006, S. 77.
848 Kakar 2006, S. 78.
849 Mylius, S. 9.
850 Der ausgeprägte Sinn für den selbstverständlichen Wert von Erotik und Sexualität fand schließlich auch seinen Niederschlag in religiös-mystischen Kulten und in der Bildenden Kunst Altindiens, so zum Beispiel in weltberühmten Skulpturen in Mira Nairs Geburtsort Bhubaneshwar. (Vgl. Mylius, S.9).
851 Mylius, S. 20.
852 Vgl. Mylius, S. 14 f.
853 Kakar 2006, S. 79.

nennt und schreibt, die Frau sei im Kamasutra als „Subjekt und vollwertige Teilnehmerin an der Sexualität“[854] entdeckt worden:

> Frauen werden (…) nicht länger nur als passive Empfänger männlicher Wollust betrachtet. (…) Frauen im Kamasutra werden dabei nicht nur als erotische Subjekte, sondern als sexuelle Wesen mit eigenen Gefühlen und Emotionen dargestellt, die ein Mann verstehen lernen muss, um die erotische Lust in ganzer Fülle zu genießen.[855]

Vatsyayana gesteht den Frauen zum Beispiel auch das Recht auf Wiederverheiratung zu, wenn sie zu Witwen geworden sind,[856] ein Umstand, der im modernen Indien noch immer keine Selbstverständlichkeit ist.[857] Auf die Divergenz zwischen dem vergangenem Zeitalter und der aktuellen Gegenwart in Indien hinsichtlich des Umgangs mit Sexualität weist Kakar ebenfalls explizit hin. Wie Mylius die Bedeutsamkeit des Kamasutras aus einer humanistischen Perspektive hervorhob, zeugen auch Kakars Worte von seiner Achtung vor dem altindischen Werk:

> Wenn man die gegenwärtige Sexualität in Indien betrachtet, gehören die Welten des Kamasutras, Khajurahos und der Gitagovinda einer fernen Vergangenheit an. Zwischen der Welt des Kamasutras und dem gegenwärtigen Indien liegen viele Jahrhunderte, in denen die indische Gesellschaft es mit Erfolg geschafft hat, sexuell verklemmt zu werden. Viele Beobachter wundern sich, was aus dem gleichen Volk geworden ist, das die Erotik in eine Wüste der Ödnis verwandelt hat (…).[858]

> Es gibt nur wenige Aspekte in der indischen Zivilisation, wo die Kluft zwischen „klassischem“ und modernem Zeitalter so auffallend ist wie im Bereich der Sexualität. Verglichen mit gegenwärtigen konservativen Sexualeinstellungen und unterdrückenden Sittenkodizes, scheint der Standpunkt, den die alten Hindus gegenüber der Erotik und Sinnlichkeit einnahmen, zumindest bei literarischen und wissenschaftlichen Texten sowie bei Tempelskulpturen zu einer Kultur zu gehören, die Lichtjahre von der Gegenwart entfernt ist. (…) Man kann keine Diskussion über indische Sexualität beginnen, ohne sich respektvoll vor dem Kamasutra zu verbeugen.[859]

Nairs Entscheidung, das berühmte Lehrbuch als Grundlage ihres Films zu nehmen, ist ein ebensolcher Ausdruck von Anerkennung und Würdigung sowie einer humanistischen Haltung.

---

854 Kakar 2006, S. 78 f.
855 Kakar 2006, S. 78 f.
856 Vgl. Mylius, S. 14 f.
857 Vgl. Piano, S.173.
858 Kakar 2006, S. 86.
859 Kakar 2006, S. 74.

Mylius merkt jedoch an, dass der Autor sich „ganz dem patriarchalischen Charakter seiner Zeit entsprechend“[860] äußert, wenn es um Polygamie und die Verhältnisse in einem Harem geht.[861] Ebenso sei er hinsichtlich eines Gesellschaftssystems, das die Menschen in Schichten oder Kasten einteilt, ein „Kind seiner Zeit“;[862] hier offenbare sich, dass er sich am Brahmanismus orientiere.[863] So schreibt Vatsyayana, dass sich bestimmte Frauen, Prinzessinnen, Töchter höherer Beamten und natürlich auch Prostituierte, eigens der Erlernung der Liebeskunst widmen sollten.[864] Mit dem Thema Prostitution befasst sich Vatsyayana ausführlich in einem eigenen Hauptteil, dem sechsten von insgesamt sieben Hauptteilen.[865] Dabei unterscheidet der Autor scharf zwischen gewöhnlichen Prostituierten, die schlicht ihren Körper verkaufen, und solchen, die er als kultivierte Liebhaberinnen betrachtete und wertschätzte.[866] Zwar hat sich Nair bei ihrer Verfilmung offensichtlich auch an diesen Punkten orientiert und damit Treue zum Original bewiesen. Doch zeigte sich, dass es ebengerade die Lehren des Kamasutras sind, die den beiden Protagonistinnen Maya und Tara dazu dienen, sich in autonome Wesen zu verwandeln; die Beherrschung der Prinzipien dieses Lehrbuchs ist für sie wie ein Kostüm, das sie zu Inszenierungen befähigt – Inszenierungen, in denen sie Macht erlangen. In diesem Moment scheint sich die Paradoxie aufzuheben, die besteht, wenn eine Frau die Rolle der Kurtisane wählt, um ihrer Determination als Dienerin zu entkommen. Hier zeigt sich, dass Nair, ähnlich wie in ihrem Umgang mit mythischen Bildern und Geschichten, die literarische Vorlage des Kamasutras letzten Endes auf ihre ganz eigene Weise nutzt. Indem sich Tara und ganz besonders Maya als Tochter einer Dienerin sowohl über das patriarchalische System als auch über die hierarchische Ordnung dieser Gesellschaft hinwegsetzen, weicht Nair schließlich von der Vorlage des Klassikers ab und hält ihre eigene Perspektive dagegen.

---

860 Mylius, S. 15.
861 Vgl. Mylius, S. 15.
862 Mylius, S. 11.
863 Vgl. Mylius, S. 14.
864 Vgl. Mylius, S. 11.
865 Vgl. Mylius, S. 13.
866 Vgl. Mylius, S. 13.

5.4.9 Ein Vergleich mit Deepa Mehtas Fire

Besonders im Hinblick auf die Frauenfiguren bietet sich an dieser Stelle ein Vergleich mit Deepa Mehtas *Fire* (IND 1996) an, einem Film, der zeitgleich mit *Kama Sutra* produziert wurde.[867] Es gibt eine Reihe von Vergleichspunkten zwischen den beiden Filmen, aber auch markante Unterschiede, deren Herausarbeitung dazu dient, Nairs Film noch deutlicher einzuordnen.

Fire erzählt die Geschichte zweier Schwägerinnen, Radha (Shabana Azmi) und Sita (Nandita Das), die sich ineinander verlieben. Sie leben in demselbem Haushalt und müssen sich nicht nur rund um die Uhr um den Familienbetrieb kümmern, ein Videoverleih mit Imbiss, sondern auch um die schwerkranke, hartherzige Schwiegermutter. Außerdem müssen sie einen heimtückischen und lüsternen Hausdiener in Schach halten. Von ihren Ehemännern werden sie vernachlässigt und abschätzig behandelt. Sitas Mann liebt eine andere Frau und hat sie nur geheiratet, weil er eine „Gebärmaschine" brauchte, was seine Geliebte nicht sein wollte. Radhas Mann hat sich den strengen Regeln eines Gurus unterworfen, der ihm absolute Keuschheit aufträgt. Radha ist unfruchtbar und so hat er, wie sie es nennt, „die Not zur Tugend gemacht". Dreizehn Jahre lang hat er seine Frau schon nicht mehr berührt. Doch er verlangt von ihr, sich Nacht für Nacht still neben ihn zu legen, so dass er in der Überwindung seines Verlangens seine Willenskraft und die Reinheit seines Geistes unter Beweis stellen kann. Radha und Sita freunden sich an und sind sich in ihrem harten Alltag eine gegenseitige Stütze. In ihrem Miteinander entdecken sie ihre Lebenslust wieder, bald auch ihre körperliche Lust. Sie werden ein Liebespaar. Als ihre Beziehung von dem Hausdiener entdeckt wird und er sie an die Ehemänner verrät, planen sie die gemeinsame Flucht. Sita flieht zuerst, Radha möchte sich erst noch von ihrem Mann verabschieden. Sie verspürt das Bedürfnis, sich ihm zu erklären. Doch es kann zu keinem klärenden Gespräch kommen, denn er beschimpft sie bloß wüst. Radha steht derweil am offenen Herd und plötzlich fängt ihr Sari Feuer. Ihr Mann, der neben ihr steht, kommt ihr nicht zu Hilfe. In letzter Sekunde gelingt es ihr, sich selbst zu retten. Sie kann das Feuer löschen und Sita folgen.

Beginnt man einen Vergleich damit, wie in Indien auf das Erscheinen von *Kama Sutra* und *Fire* reagiert wurde, zeigt sich, dass beide Filme Protestwellen radikaler Hindu-Nationalisten auslösten.[868] Beiden Filmen ist zueigen, dass sie mit ihren Geschichten traditionelle Gesellschaftsordnungen angreifen und mit ihren Bildern Tabus brechen. Sowohl *Kama Sutra* als auch *Fire* haben Unge-

---

867 *Fire* wurde erst 1998, ein Jahr nach *Kama Sutra*, in den indischen Kinos gezeigt. (Vgl. Marschall 2006, S. 6).
868 Vgl. Marschall 2006, S. 6.

rechtigkeiten im Blick, die indischen Frauen in ihrem alltäglichen Leben auf selbstverständliche Weise widerfahren, weil sie fest in die Gesellschaftsordnung eingeschrieben sind. Die Filme zeigen, wie Frauen von Männern dominiert und benutzt werden, weil das System es zulässt. Beide Filme spielen außerdem auf das Gebot der Reinheit an, dem Frauen sich aus konservativer hinduistischer Sicht unterwerfen sollen. Beide Filme zeigen auch, wie sich die Frauen auflehnen, wie sie für ihr persönliches Glück kämpfen und sie zeigen, dass es schließlich einen Weg für sie gibt, in Unabhängigkeit zu leben. In beiden Filmen ist es schließlich die Sexualität, die zum zentralen Mittel ihrer Befreiung und Emanzipation wird.

Ein unmittelbar ersichtlicher Unterschied zwischen den beiden Filmen besteht darin, dass sie zu völlig unterschiedlichen Zeiten spielen: Während Mehta ihre Filmhandlung im gegenwärtigen Indien verortet, spielt *Kama Sutra* als period picture im historischen Kontext der Mogulherrschaft. Aus dieser unterschiedlichen Verortung ergibt sich ihre Unterscheidung hinsichtlich des Stils und der Bildsprache. *Fire* mutet wie ein neorealistischer Film an, in dem die Kamera ein naheliegendes Szenario, eine durchschnittliche Familie in ihrem Umfeld beobachtet und dabei Missstände einer realen Welt offenlegt. Die zum Teil raue Inszenierung in Mehtas Film, der realistische Blick, der Unansehnliches und Brutales nicht ausspart, lässt die aufrichtige Zärtlichkeit zwischen den beiden Frauen in einem besonderen Kontrast erscheinen. Es gelingt der Regisseurin, die Sehnsucht und die tiefe Liebe sowie die große Anziehungskraft und Erotik zwischen ihnen deutlich zu machen und dabei auf einen voyeuristischen Blickwinkel zu verzichten. Nair, deren Stil sich ebenfalls in vielen ihrer Filme auf den Neorealismus zurückführen lässt, hat sich mit *Kama Sutra* erstmals deutlich davon abgehoben. Wie es in *The Perez Family* bereits angeklungen ist, zeigt ihre Bildsprache hier, wie sie sich ganz der Entfaltung eines visuellen Zaubers, einer opulenten, glanzvollen Welt widmet. Hinzu kommt, dass, anders als in *Fire*, die Sexszenen mit großer Detailgenauigkeit gezeigt werden. Wie den gesamten Film über das Bemühen um Schönheit, Harmonie und Perfektion der Oberfläche durchscheint, spiegeln auch diese Szenen eine eher idealisierte Perspektive wider. Hier erscheint die Kritik, wie sie vornehmlich von Journalistinnen ausgesprochen wurde, plausibel. Indem sich Nairs Protagonistinnen und Protagonisten stets an die Regeln des Kamasutras zu halten scheinen und indem Sexualität und Erotik als etwas Normiertes inszeniert werden, das nie aus der Kontrolle zu geraten scheint, gehen Tiefe und Wärme verloren. Das Maß der Anrührung, wie es in *Fire* erreicht wird, kommt in *Kama Sutra* nicht zustande.

In Mehtas Film finden die Protagonistinnen Freiheit und Frieden, indem sie den Weg nach innen gehen. Der zentrale Punkt dabei ist nicht, dass ihre Beziehung eine lesbische wird, sondern dass sie es aufgeben, gefallen zu wollen und

dass sie schließlich ihr Glück in eigenem Handeln finden. Demgegenüber geht Nair einen völlig anderen Weg. Bei ihr bleiben die Unabhängigkeit und die Autonomie der Protagonistinnen zwiespältig: Zwar gelingt es ihnen für Momente, das Machtgefüge umzukehren, doch sie bewegen sich stets innerhalb des Systems, das auf Verführung des männlichen Herrschers abzielt. Das bedeutet, dass die auf ihn ausgerichtete Selbstinszenierung der schönen und verführerischen Frau nicht unterbrochen werden kann. Und obwohl deutlich wird, dass Nair ihre Protagonistin Maya als Rebellin und unabhängige Frau verstanden wissen will, sagt der Blick der Kamera häufig etwas anderes. Immer wieder wird Maya aus einer Perspektive gefilmt, die einem voyeuristischen Blick gleichkommt: Aus einem mutmaßlichen Versteck heraus, das heißt zwischen Ästen oder Balken hindurch, die im Vordergrund unscharf sichtbar werden, wird sie etwa beim Tanzen oder bei der Körperpflege gefilmt. Die Kamera sucht sich, dem Voyeur gleich, eine Lücke, durch die hindurch sie Maya ins Visier nimmt und sich optisch an ihr festsaugt, sich an sie heran zoomt und sie ausgiebig beobachtet. In einigen dieser Szenen entpuppt sich ein Protagonist als der heimliche Beobachter, etwa Biki, Jai oder auch einmal Rasa Devi. Sie schaut Maya dabei zu, wie sie sich wäscht, und lobt kurz darauf ihre verführerische Schönheit. Im Grunde ist in diesen Szenen nur sehr selten auseinanderzuhalten, ob Maya als Objekt der Begierde der Beobachtung ahnungs- und schutzlos ausgeliefert ist oder ob sie sich der Blicke bewusst ist und sie auf sich ziehen möchte, ob sie also die Verführung lenkt. Maya gelingt zwar am Ende die Befreiung aus dem System, doch das liegt auch daran, dass das System sich selbst zerstört hat und sich aufzulösen beginnt. Anders als Sita und Radha bleibt sie seelisch nicht unversehrt und anders als bei ihnen, die einen eigenen Imbiss eröffnen wollen, zeichnet sich bei ihr keine konkrete Perspektive ab, wie sie ihr Leben in Zukunft gestalten will. Der Schluss von *Kama Sutra* lässt offen, ob Maya sich bei einem anderen König als Kurtisane bewerben, ihren Weg also auf gewohnte Weise fortsetzen wird.

Fire hatte offenbar eine ermutigende Wirkung auf seine Zuschauerinnen: Parallel zu den Protesten der konservativen Kritikerinnen und Kritikern brachte der Film die „sonst Sprachlosen“[869] auf den Plan; Hausfrauen demonstrierten auf der Straße und trugen Schilder mit der Aufschrift „We are lesbians and we are Indians“, um die Filmemacherin Mehta in der Freiheit ihres künstlerischen Ausdrucks zu unterstützen, aber auch, um ihre eigene Freiheit als Zuschauerinnen einzufordern.[870] Dass solche Reaktionen bei *Kama Sutra* ausblieben, mag seinen Grund in der Künstlichkeit des Films haben; im Vergleich zu *Fire* scheint

---

869 Marschall 2006, S. 6.
870 Vgl. Marschall 2006, S. 6.

es vor allem die Stilisierung der Sexualität zu sein, die eine tiefe Identifikation mit den Protagonistinnen verhindert. Der Weg über die Vergangenheit und die Inszenierung einer prachtvollen Fantasiewelt minderte zwar nicht die Provokation, die der Film auf konservative Kreise ausübte. Doch dieser Weg verhinderte offensichtlich, dass *Kama Sutra* die Kraft entwickeln konnte, mit der er zur Anklage werden und zur Stärkung und Ermutigung des gegenwärtigen weiblichen Publikums beitragen sollte. Aber auch die Unentschiedenheit, mit der Maya zum einen als Objekt der Begierde, zum anderen als offensive Verführerin dargestellt wird, trägt zu der Distanz bei, die zwischen Publikum und Leinwandheldin unauflösbar bestehen bleibt.

5.4.10 Wunsch nach Freiheit und Wunsch nach Zugehörigkeit

Schon in den ersten Szenen des Films macht Mira Nair deutlich, dass Maya ein äußerst freiheitsliebendes Mädchen ist und sich voller Trotz der gesellschaftlichen Hierarchie verweigert. So weist sie den aufdringlichen Prinzen Biki mit Entschiedenheit zurück. Auch seine Ankündigung, wenn er erst einmal König sei, werde er sie sich zu seiner Frau und Sklavin machen, kann sie nicht einschüchtern. Als sie von der Unterrichtsklasse des Kamasutras ausgeschlossen wird, weil nur höhere Töchter daran teilnehmen dürfen, setzt sie sich ebenso entschlossen darüber hinweg und beobachtet den Unterricht heimlich und voller Neugierde. Maya möchte sich nicht einschränken lassen, sie will sich frei entwickeln können. Es ist auch der Wunsch nach Zugehörigkeit, der das Mädchen antreibt. Dabei ist zu bedenken, dass Maya ein Weisenkind ist und ohne den festen Rahmen einer eigenen Familie aufwächst. Über ihren Vater ist nichts bekannt, über ihre Mutter weiß man, dass sie schon in Mayas früher Kindheit gestorben ist. Zwar hat sie eine liebevolle Ziehmutter, doch die Verbindung zu ihr wirkt eher lose; Maya scheint mindestens genauso viel Zeit mit der königlichen Familie zu verbringen, wie mit ihr. Als Maya den Tabubruch begeht, mit dem zukünftigen Ehemann der Prinzessin zu schlafen, wird sie vom Königspalast verbannt und verliert damit ihr scheinbares Zuhause. Hier wird deutlich, dass sie an diesem Ort lediglich geduldet wurde; sie hat nie wirklich dazugehört. Als Maya anschließend alleine durch die Felder wandelt, sich am Flussufer niederlässt und schließlich die Nacht auf einem Stein liegend verbringt, wirkt sie nicht befreit, sondern einsam und verloren.

„Wo wohnst du? Komm ich bring dich nach Hause“, fragt Jai, kurz nachdem er Maya kennengelernt hat. Als er sich gewahr wird, dass sie gar kein Zuhause hat, kündigt er an, er nehme sie mit zu einem Ort, an dem sie bleiben könne. Er bringe sie zu einer wunderbaren Frau, die das Kamasutra lehre. Als sie

kurz darauf bei Rasa Devi eintreffen, unterrichtet diese gerade eine Tanzklasse. Sie brauche einen Platz zum Wohnen, erklärt Jai. Rasa Devi lädt Maya ein, sich den Tanzschülerinnen anzuschließen und sie erlaubt ihr darüber hinaus, bei ihr zu bleiben. „Du kannst dich hier wie eine Tochter fühlen“, sagt sie zu ihr. Rasa Devi wird zu Mayas zweiter Ziehmutter. Parallel zu dieser Entwicklung findet Maya eine neue Zugehörigkeit in dem Zusammensein mit Jai, wie es bereits beschrieben wurde. Rasa Devis Einladung zum gemeinsamen Tanz ist als Ausdruck ihrer Offenheit zu verstehen, aber auch als mütterliche Fürsorge und erinnert in diesem Sinn an *Salaam Bombay!*. Als Rekha den heimatlosen Krishna zum gemeinsamen Tanzen einlädt, während es draußen in Strömen regnet, ist dies auch eine Geste der Führsorge und eine Einladung, sich für diesen Moment wie Zuhause zu fühlen. In beiden Szenen kommt dem Tanz für die Verlorenen und Heimatlosen die weitere Bedeutung hinzu, ihnen auch auf einer übergeordneten Ebene das Gefühl von Heimat zu vermitteln: So wie sich Krishna mit der Filmwelt des populären Hindi-Films und seinen Tänzen identifiziert, so findet Maya im Tanz ein Gefühl umfassender Zugehörigkeit. Schon am Königspalast waren die Momente des Tanzes mit Tara die einzigen egalitären Momente. Nun führt der Tanz mit Rasa Devi und den anderen Schülerinnen dazu, dass sich ihr eine neue Welt eröffnet, in der sie sich beheimatet fühlen kann. Dass Tanz für Maya mit einem tiefen Gefühl der Vertrautheit und Zugehörigkeit verbunden sein muss, wird schon zu einem viel früheren Zeitpunkt im Film angedeutet, als sie noch ein junges Mädchen ist. Ihre damalige Ziehmutter reibt ihr hier den Rücken ein und spricht davon, wie ihre leibliche Mutter einst so wunderschön und anmutig getanzt hätte. Sie schließt ihre Erzählung mit den Worten: „Die Tanzglöckchen passen zu dir, die deine Mutter dir vermacht hat.“

Durch Rasa Devi und ihre Lehren des Kamasutra gelingt es Maya schließlich, wieder Zugang zu der luxuriösen Welt des Königs zu bekommen und, anders als in ihrer Kindheit, darin eine mächtige Position zu besetzen. Doch es wird deutlich, dass sie nicht die Zufriedenheit erlangen kann, die sie sich erhofft hatte. Dass sie voller Sehnsucht nach Freiheit und der Welt außerhalb der unmittelbaren Herrschaft Rajs erfüllt ist, zeigt eine Szene besonders prägnant, in der eine ausschweifende und dekadente Feier an Rajs Palast stattfindet. Raj berauscht sich mit Opium, lässt Tänzerinnen in feinsten Saris um sich herum tanzen und wird von einer Kurtisane mit purem Gold eingerieben. Am Rand des Saals stehen Maya und Tara und beobachten das Geschehen. Doch zwischen ihnen ist ein Vorhang gespannt, der zwar durchsichtig ist, aber als klare Trennlinie fungiert. Maya befindet sich innerhalb des Raums, Tara steht außerhalb. Beide drehen sich um und kehren dem Treiben den Rücken zu, beide sind offensichtlich davon abgestoßen. Verbittert erkundigt sich Tara bei Maya, ob sie nun glücklich sei, dass der König sie begehre. Maya verneint. Dann beginnt sie

von ihrer Sehnsucht zu sprechen. Sie spricht davon, dass sie manchmal, wenn sie einen Blick auf die Welt außerhalb werfe und die Bäume und den Himmel betrachtet, wünschte, sie wären wieder frei wie die Kinder, so wie sie es damals gewesen seien.

Der Schluss des Films zeigt Maya, wie sie zwischen eben diesen Elementen hindurch wandert: Große Bäume säumen ihren Weg und über ihr öffnet sich ein weiter Himmel. Sie entfernt sich von dem königlichen Palast, von Raj und seinen Leuten, auch von Tara, die als aufrechte, neue Herrscherin erscheint und in Zukunft wohl die Macht mit ihrem Bruder Biki teilen wird. Maya hat zum Schluss des Films endlich vollkommene Freiheit gefunden und doch ist es der traurigste Moment in der Geschichte, denn sie hat ihre große Liebe verloren. Ihr kurzer Monolog, der aus dem Off über das Schlussbild gesprochen wurde, macht jedoch auch deutlich, dass sie die Zugehörigkeit, die sie mit Jai an ihrer Seite gewonnen hat, in ihrem Inneren bewahren wird. So löst sich der Widerspruch zwischen ihrem Bedürfnis nach Freiheit und ihrem Bedürfnis nach Zugehörigkeit am Ende auf. Der Schatz, den sie in sich trägt, und mit dem sie trotz ihres schweren Verlusts mutig in die Welt hinaustritt, ist ihr Wissen um die Prinzipien des Kamasutras.

Auch Nairs nächster Film, der für das Fernsehen produzierte Spielfilm *My Own Country*, dreht sich um schmerzliche Verluste und Abschiede, um den Tod nahestehender Menschen. Ebenso ist es die Geschichte eines Mannes, der aufbricht, um keine Randfigur mehr zu sein, nicht mehr der Spielball Anderer zu sein und der neben Selbstbestimmung auch nach Zugehörigkeit sucht.

5.5 *My Own Country* (1998)

5.5.1 Zum Inhalt des Films

Abraham Verghese (Naveen Andrews) wuchs in Äthiopien auf. Seine Eltern stammen aus Indien und waren nach Afrika gekommen, um als Lehrer zu arbeiten. Bürgerkrieg und Militärregierung zwangen die Familie im Jahr 1974, das Land zu verlassen. Sie emigrierten in die USA, doch kurz darauf ging Abraham nach Madras, Indien, um Medizin zu studieren. Hier fand er nicht nur seine Berufung als Arzt, sondern auch seine zukünftige Ehefrau, Rajani (Ellora Patnaik). Nach ihrer Hochzeit kehrten sie zusammen in die USA zurück, wo er zunächst in einer Klinik in der Kleinstadt Johnson City in Tennesse eine Anstellung fand. Nach ein paar Jahren ging er nach Boston, um seine Ausbildung dort fortzusetzen. Hier in der Großstadt traten die ersten Fälle von Aids auf und Abraham entdeckte Infektionskrankheiten als sein Fachgebiet. Rajani und er

bekamen einen Sohn, Steven (Kabir Mahjoori), und zogen schließlich nach Johnson City zurück. Nach kurzen Rückblenden beginnt der Film mit ihrem Umzug in die Kleinstadt, in der man mittlerweile auch mit den ersten Fällen von Aids konfrontiert worden ist und dringend einen Spezialisten wie Abraham benötigt. Vorwiegend junge, homosexuelle Männer werden bereits im Endstadium der Krankheit in die Klinik eingeliefert. Meist lebten sie in New York oder Boston und kehren nun von der Krankheit gezeichnet in ihre Heimatstadt zurück. In Johnson City wird Abraham nicht nur von den Ärzten freudig empfangen, auch Allen (Peter MacNeill), ein kerniger Südstaatler und Mechaniker aus der Nachbarschaft, heißt sie willkommen und hilft ihnen beim Umzug. Zu ihm hat Abraham ein besonders herzliches Verhältnis; sie teilen eine Liebe für Bluesmusik, Dosenbier und Motorräder. Als Willkommensgeschenk hat Allen Abraham eine Oldtimermaschine instand gesetzt. Rajani fällt die Eingewöhnung wesentlich schwerer. Sie vermisst Indien und ihre Familie, beneidet ihren Mann um die Leichtigkeit, mit der er neue Freunde findet und um die Selbstverständlichkeit, mit der er sich als Amerikaner fühlt. Sie hingegen pflegt bewusst ihre Traditionen: Zuhause, in ihrem Wohnzimmer, übt sie regelmäßig klassischen indischen Tanz; ebenso kümmert sie sich um die Kontakte zu den anderen Mitgliedern der örtlichen indischen Gemeinde, mit denen sie traditionelle Feste feiert und Tipps zu ayurvedischer Ernährung austauscht.

Sich als Arzt mit Aids zu befassen, sei seine einzige Chance, ein Held zu sein, erklärt Abraham seinen Assistenten einmal scherzhaft. Tatsächlich entwickelt er sich schnell zu einer wichtigen Figur in der Klinik; er wird zu einem Pionier, der unermüdlich für Aufklärung und gegen Vorurteile und Diskriminierung kämpft. Er begegnet den Patientinnen und Patienten und ihren Familien mit großer Einfühlsamkeit und sie offenbaren ihm ihre intimsten Geschichten. Anders als viele andere Bürger der Südstaatenkleinstadt verurteilt er sie nicht für ihre sexuelle Orientierung, ihren Lebenswandel oder ihre unkonventionellen Lebensgeschichten, sondern geht neugierig und offen auf sie zu. Gemeinsam mit einer Kollegin vom Roten Kreuz besucht er den Schwulenclub der Stadt, um einen Film über die Verbreitung von Aids zu zeigen und sich allen Fragen zu stellen. Aber auch in Kirchen und anderen Orten hält er seine Vorträge zu diesem Thema. In seinem eigenen familiären Umfeld stößt er dagegen auf großen Unwillen, sich mit der Krankheit auseinanderzusetzen; Rajani ist sein Arbeits- und Forschungsgebiet suspekt. Sie hat nicht nur Angst vor einer Ansteckung, sondern ist auch eifersüchtig auf das enge Verhältnis Abrahams zu seinen Patientinnen und Patienten und deren Angehörigen. Sie fühlt sich oft alleingelassen, zumal sie ihr zweites Kind erwartet. Auch ist sie über den freien Umgang ihres Mannes mit Homosexuellen irritiert. Sie ist der Missbilligung der Frauen aus der

indischen Gemeinde ausgesetzt, die Unverständnis für Abrahams Interesse und Einsatz zeigen.

Besonders viel Zeit verbringt Abraham mit Mattie Vines (Marisa Tomei), deren Zwillingsbruder Gordo Vines (Adam Tomei) an Aids erkrankt ist und die einst als Krankenschwester in der Klinik arbeitete. Abraham besucht sie Zuhause. Sie sprechen über Gordo, der vor dem Ausbruch der Krankheit ein lebensfroher, charmanter und gutaussehender junger Mann war und alle mit seinem Talent als Sänger und Entertainer verzauberte. Auch er lebte in New York, ist homosexuell und kehrte erst mit Ausbruch seiner Krankheit zurück in sein Elternhaus. Wie so viele Eltern von Erkrankten wollen auch Mr. (David Fox) und Mrs. Vines Sharon Dyer) nicht wissen, wie er sich infiziert hat; seine Homosexualität ist für sie ein Tabuthema. Gordo sieht seinem Tod gelassen entgegen, nachdem er in den letzten Tagen seines Lebens einen tiefen Glauben zu Jesus entwickelt hat. Er lässt sich taufen, Abraham begleitete ihn und seine Familie bei der Zeremonie. Als Gordo gestorben ist, besucht er gemeinsam mit Mattie das Grab. Eine weitere Patientin, die Abraham ins Herz schließt, ist Vickie (Glenne Headly). Ihr Mann Clyde (Oliver Becker) hatte stets Affären, sowohl mit Frauen als auch mit Männern und sogar mit Vickies Schwester. Nun sind sie alle drei mit HIV infiziert und Clyde liegt bereits im Sterben. Obwohl er vor versammelter Kirchengemeinde als Infizierter bloßgestellt wurde und ihm seitens der Gemeinde eine Betreuung für Zuhause verweigert wurde, entdeckt er, ähnlich wie Gordo in den letzten Tagen seines Lebens die Religion für sich. Auch das bereits betagte Ehepaar Hope (Swoosie Kurtz) und Lloyd Flenders (Hal Holbrook) lernt Abraham näher kennen und schätzen. Sie sind beide erkrankt, nachdem sich Lloyd an einer Blutkonserve infiziert hat. Wie viele andere Patienten sind auch die Flenders tief religiös. Lloyd ist davon überzeugt, dass die Krankheit aus der Hölle kommt. Abraham hält er für einen Gesandten aus einer anderen Welt, der gekommen sei, um ihm beizustehen – eine Vorstellung, die diesen zutiefst berührt. Ein weiteres Paar, um das sich Abraham besonders kümmert, sind Chester (Sean Hewitt) und Langdon (William Webster). Die beiden Männer lieben sich, seit sie Kinder sind. Die Leiden des bereits schwer an Aids erkrankten Chesters zerreißt seinem Partner Langdon das Herz. Auch mit Chester trifft sich Abraham privat, sie gehen Kaffee trinken. Chester betont, dass er auf ein erfülltes Leben zurückblicke, besonders in sexueller Hinsicht. Er erzählt ihm von dem befreienden Gefühl, als er nach New York ging, endlich zu seiner Homosexualität stehen konnte und Teil einer revolutionären Bewegung wurde. Er bereue nichts und er glaube auch nicht an die religiöse Vorstellung einer Bestrafung, die ihm nun widerfahre. Als Chester kurze Zeit später ins Koma fällt, bittet Langdon ihn darum, keine lebensverlängernden Maßnahmen anzuwenden, das habe dieser ausdrücklich gewünscht. Doch dann tauchen Chesters Brüder auf und bestimmen

als Familienangehörige das Gegenteil. Langdon ist voller Verzweiflung, aber er muss sich der Situation fügen; als homosexueller Partner stehen ihm keine Rechte zu.

Während Abraham im OP-Saal um Chesters Leben kämpft, treten bei Rajani die Wehen ein. Sie wird in Abrahams Krankenhaus gebracht, doch er kann nicht rechtzeitig bei ihr sein. So ist sie bei der Geburt ihres zweiten Sohns Jakob allein. Als er endlich zu ihnen kommt, ist sie voller Trauer und Bitterkeit über seine Abwesenheit. Er beteuert ihr, dass er in Zukunft mehr für sie und die Kinder da sein werde. Doch genau in diesem Augenblick wird er erneut zu Chester gerufen und muss sie wieder alleinlassen. Weinend bleibt Rajani zurück. Chester stirbt in dem Augenblick, in dem Abraham den OP-Saal betritt. Von diesem Moment an wird immer deutlicher, dass die doppelte Belastung der Nähe zu den Patienten und deren Schicksalen auf der einen Seite und den Verpflichtungen in der eigenen Familie auf der anderen Seite für ihn zu einer kaum mehr auszuhaltenden inneren Zerreißprobe wird. Seine Überforderung offenbart sich in quälenden Alpträumen und in einem vertrauten Gespräch mit seinem Patienten Lloyd Flenders, dem er unter Tränen von seiner Not erzählt. Während Abraham ihm schildert, dass die Entfremdung zu seiner Frau immer größer werde, weil er seine Eindrücke und Ängste nicht mit ihr teilen könne, tröstet ihn Lloyd mit väterlicher Geste. Abraham spricht außerdem darüber, dass er geglaubt habe, an diesem Ort sein „eigenes Land“ gefunden zu haben, woran er nun zweifle.

Für Abraham spitzt sich die Situation weiter zu, als die Krankenhausdirektion ihn auf die hohen Kosten hinweist, die die Aidspatienten für sie verursachen würden und die letzten Endes auf seine Arbeit zurückzuführen seien. Erkrankte aus mehreren Staaten kämen nur wegen ihm zu dem kleinen Krankenhaus in die Provinz. Zuflucht und Zerstreuung findet Abraham schließlich bei seinem Kumpel Allen. Sie betrinken sich in dessen Werkstatt, spielen Bluessongs auf der Gitarre und singt lauthals dazu. Als Rajani und die Kinder kurze Zeit später in die Weihnachtsferien zu Verwandten fahren, beginnt Abraham beinahe eine Affäre mit einer seiner Krankenschwestern. Außerdem stürzt er sich in die Arbeit. Anhand einer Landkarte und den Daten der Aidserkrankten versucht er, etwas über die Verbreitungswege der Infektion herauszufinden. Doch dann fasst er plötzlich einen Entschluss: Er will Johnson City wieder verlassen und an einem anderen Ort von Neuem beginnen. Damit wird seine Krise zum Wendepunkt. In letzter Sekunde gelingt es ihm, seine Ehe zu retten. Seine Kollegen, die Patientinnen und Patienten und die Schwulengemeinde bereiten ihm einen herzlichen Abschied. Sie schenken ihm eine Torte, die der Schriftzug „Good Old Boy“ ziert. Anschließend fährt die Familie in ihrem voll bepacktem Wagen davon. Trotz des freiwilligen Entschlusses verlässt Abraham Tennessee nur mit schwerem Herzen. Aus dem Off spricht seine Stimme, die seine Gedanken wider

gibt. Er sinniert darüber, dass er nun sein eigenes Land, sein geliebtes Tennessee verlassen würde und stellt sich selbst die Frage, ob sein andauerndes Umherziehen vielleicht sein Weg sei, einen Verlust zu umgehen. Er erinnert sich noch einmal an einzelne Momente der letzten Jahre und stellt fest, dass er nie zuvor so intensiv Gefühle der Freude sowie des Schmerzes empfunden und sich nie zuvor so sehr mit Menschen verbunden gefühlt habe, wie in Johnson City.

5.5.2 Zu den Produktionsumständen

My Own Country beruht auf wahren Begebenheiten. Abraham Verghese ist in der Realität ein Arzt, der als Schriftsteller arbeitet.[871] Das Drehbuch zu dem Film orientiert sich an seinem Buch, *My Own Country: A Doctor's Story*, das 1994 erschien. Nachdem sich die Geschichte als Besteller verkaufte, wurde auch Hollywood darauf aufmerksam. Zunächst interessierte sich der Drehbuchautor Jim Leonard für den Stoff. Leonard, der sich als Autor von Fernsehserien wie *Night Visions* (2001) und *Crackers* (1997) einen Namen gemacht hatte, beschreibt die Drehbuchadaption als kein leichtes Unterfangen: Es galt mehr als zwei Dutzend Charaktere zu integrieren, hinzu kam die subjektive Sichtweise des Doktors, die filmisch adäquat umgesetzt sein müsste. Vor allem aber lag der Fokus auf seinem Kontakt zu den Patientinnen und Patienten und auf deren Geschichten; das Wesen Vergheses, seine Familie und ihre Beziehung untereinander spielten eine untergeordnete Rolle.[872] Nachdem das Kabelfernsehen-Netzwerk Showtime großes Interesse an dem Projekt bekundet hatte, machte sich Leonard auf die Suche nach einem geeigneten Regisseur oder einer geeigneten Regisseurin. Showtime schlug eine Reihe Kandidatinnen und Kandidaten vor, doch Leonard hatte bereits Nair im Sinn. Er kannte *Mississippi Masala* und andere Filme von ihr und empfand sie als die Person, die am besten geeignet sei für den Job.[873] Außerdem hielt er es für essentiell, die Geschichte von jemandem inszenieren zu lassen, der indischstämmig sei, wie er erklärte:

> (…) it was really important that this was a story being told by an Indian-origin person. The view was not Indian, but it was certainly foreign. That was part of the charm of the book, I supposed. Here was an outsider getting to know the inside traits of a community and seeing it even better than the insiders see it. Sometimes it takes an outsider to see that stuff.[874]

---

871 Vgl. Pais.
872 Vgl. Muir, S. 138 f.
873 Vgl. Leonard im Interview mit Muir, S. 140 f.
874 Leonard im Interview mit Muir, S. 141.

Nach der Wahl eines geeigneten Schauspielers für die Hauptrolle, die schließlich auf Naveen Andrews fiel, erwies es sich als große Herausforderung, Mira Nair für das Projekt zu gewinnen. Der Grund hierfür war, dass es sich um einen Fernsehfilm handelte. Zögern ließ sie das strikte Zeitlimit – lediglich vier Wochen Drehzeit waren eingeplant – das geringe Budget, aber auch schlicht das grundsätzlich andere Format, das ein Fernsehfilm darstellt.[875] Leonard begann, Nair in regelmäßigen Abständen Faxe nach Südafrika zu schicken, in denen er sie aufforderte, Vergheses Buch zu lesen. Er setzte dies fort, bis sie bat, er möge es unterlassen. Erst Verghese selbst konnte Nair schließlich davon überzeugen, sein Werk zu lesen und der Sache eine Chance zu geben. Unmittelbar nachdem sie es zu Ende gelesen hatte, ließ sie ihn wissen, dass sie bereit sei, die Regie zu übernehmen. Nairs Beteiligung an dem Projekt bedeutete jedoch, dass Leonards Drehbuchentwurf hinfällig wurde; gemeinsam mit ihrer alten Freundin und Kollegin Sooni Taraporavala arbeitete sie eine neue und eigene Fassung aus. Ein zentraler Unterschied zu der Version Leonards bestand darin, dass sie sich auch entgegen der Originalvorlage weit mehr auf die Figur des Abraham Verghese konzentrierten, das heißt zum Beispiel auch auf die Beziehung zu seiner Frau, und den Geschichten der einzelnen Patientinnen und Patienten dafür weniger Raum ließ.[876] Ein Punkt, der von der literarischen Vorlage übernommen wurde, ist die Erzählung aus der Ich-Perspektive. Indem Taraporavala und Nair Abrahams Erzählstimme aus dem Off über die Handlung gelegt haben, stellen sie seine Sicht ins Zentrum. Er selbst kommentiert das Geschehen und reflektiert seine Gefühle, so wie der reale Abraham es in seinem Text getan hat. Mit Leonard einer Meinung war Nair hinsichtlich der Besetzung der Hauptrolle. Nair rief Naveen Andrews an und ließ ihn wissen, dass sie ihn unbedingt für die Rolle haben wolle. Er willigte ein.[877] Nair übernahm nicht nur die Regie und arbeitete am Drehbuch mit, sie fungierte auch gemeinsam mit Maintitle Pictures Production als Produzentin. Die Produk-tionsleitung übernahm Barbara Title.

So wie Andrews, der die Hauptrolle in *Kama Sutra* gespielt hatte, spielte auch Marisa Tomei nach *The Perez Family* zum zweiten Mal in einem Film Mira Nairs mit. Ihr Bruder Adam Tomei übernahm auch im Film die Rolle ihres Bruders. Er hatte zuvor zum Beispiel kleinere Rollen in *Independence Day* (Roland Emmerich, USA 1996) und *The Truman Show* (Peter Weir, USA 1998) gespielt. Ranjit Chowdhry, der bereits in Nairs *Mississippi Masala* und *Kama Sutra* besetzt wurde, übernahm in *My Own Country* die Rolle eines Kommilitonen von Abraham Verghese bei dessen Medizinstudium in Indien. Die Rolle Rajanis wurde von Ellora Patnaik übernommen. Die indisch-kanadische Schau-

875 Vgl. Muir, S. 143.
876 Vgl. Muir, S. 138 f.
877 Vgl. Muir, S. 141 f.

spielerin und Tänzerin spielte in *My Own Country* ihre erste Filmrolle. Auf sie folgten zahlreiche weitere Rollen vorwiegend in kanadischen Fernsehserien- und filmen, so in *Degrassi* (Yan Moore, Linda Schuyla, CDN 2001) und *How To Be Indie* (Suzanne Bolch, John May, CDN 2009). Weitere Hauptfiguren in den Rollen der Patientinnen und Patienten wurden von Glenne Headly als Vickie, Hal Holbrock als Lloyd und Swoosie Kurtz als Hope Flanders verkörpert. Headly spielte zuvor unter anderem in *The Purple Rose of Kairo* (Woody Allen, USA 1985), *Dick Tracy* (Warren Beatty, USA 1990) und in mehreren TV-Serien mit. Später übernahm sie neben zahlreichen anderen Rollen auch eine kleine Rolle in *The Namasake*. Holbrock, einer der gegenwärtig bekanntesten Charakterdarsteller der USA, spielte zum Beispiel in *All the President's Men* mit, Alan J. Pakulas Film über die Watergate Affäre (USA 1976), in *The Fog* (John Carpenter, USA 1980), *Wall Street* (Oliver Stone, USA 1987) und *The Firm* (Sidney Pollack, USA 1993). Neuere Produktionen, in denen er mitspielte, waren etwa *Into the Wild* (Sean Penn, USA 2007) und *Water for Elephants* (Francis Lawrence, USA 2011). Kurtz, die in *My Own Country* seine Ehefrau verkörpert, spielte zuvor unter anderem in Stephen Frears *Dangerous Liaisons* (GB / USA 1988), in *Stanley & Iris* (Martin Ritt, USA 1990) und *And the Band Played On* (Roger Spottiswoode, USA 1993) mit, später zum Beispiel in *Cruel Intentions* (Roger Kumble, USA 1999) und in den US-Fernsehserien *Lost* (Damon Lindelof, Carlton Cuse, USA 2004-2010), *Pushing Daisies* (Brian Fuller, USA 2007-2008) und *Desperate Housewives* (Marc Cherry, Charles Pratt Jr., USA seit 2004). Abrahams bester Freund Allen wurde von Peter MacNeill verkörpert. Er spielte in Serien wie *Droids* (Jord Dusat, USA 1985), *Katts and Dogs* (Dennis Berry, Clay Borris, CDN 1988-1993) und zahlreichen weiteren TV-Serien und –filmen mit. Später war er zum Beispiel in David Cronenbergs *A History of Violence* (USA 2005) zu sehen. Anders als in den meisten bisherigen Filmen Nairs, setzte sich bei *My Own Country* das Schauspielerensemble zum Großteil aus erfahrenen, teilweise bereits renommierten Darstellerinnen und Darstellern zusammen, was mit den Umständen des Formats einer Fernsehproduktion zusammenhängen mag. Nair ließ es sich in *My Own Country* nicht nehmen, erneut selbst aufzutreten. In zwei Szenen spielt sie ein Mitglied der indischen Gemeinde Johnson Citys, die Rajani mit neugierigen Fragen löchert.

Als erster Kameramann des Films fungierte der Australier Dion Beebe. Nachdem er mit *Crush* (Alison Maclean, NZ 1992) sein Filmdebüt gegeben hatte, drehte er unter anderem *Charlotte Grey* (Gillian Armstrong, GB, AU, D 2001), *Chicago* (Rob Marshall, USA 2002), *Collateral* (Michael Mann, USA 2004), für den er den British Academy Film Award gewann und *Memoirs of a Geisha* (Rob Marschall, USA 2005), der ihm den Preis ein zweites Mal einbrachte, vor allem aber auch einen Oscar für die beste Kamera. Außerdem drehte er

Nine (Rob Marshall, USA, I 2009), für den er den Satellite Award gewann. Als Production Designer wurde Phillip Barker engagiert. Barker hatte für seine Arbeit in Atom Egoyans *The Sweet Hereafter* (USA, 1997) Bekanntheit erlangt und arbeitete später bei einer Reihe weiterer Filme Egoyans mit (*Ararat*, USA 2002, *Where the Truth Lies* USA 2005, *Adoration* USA 2008, *Chloe* USA 2009), außerdem zum Beispiel bei Brian de Palmas *Redacted* (USA 2007) und bei *Breakaway* (Robert Liebermann, CDN 2011). In der Vorproduktionsphase fuhren er und Nair gemeinsam mit Barbara Title sowie mit dem realen Dr. Verghese nach Tennessee, um den Ort des Geschehens zu erkunden. Sie schauten sich dabei nicht nur in der Gegend um, sondern führten auch Gespräche mit verschiedenen Patientinnen und Patienten und deren Familien. Der Dreh selbst fand aus Kostengründen jedoch nicht in Tennessee, sondern in Kanada statt, wo man eine architektonisch vergleichbare Kulisse vorfand, die man allerdings noch aufwändig mit typischer Südstaatenvegetation bestückte.[878] Barker beschrieb die Atmosphäre am Set als warmherzig und im wortwörtlichen Sinn familiär: Nair brachte regelmäßig ihre Mutter mit ans Set, die vor Beginn eines Drehtags alle Crewmitglieder segnete, indem sie ihnen ein Bindi auf die Stirn auftrug.[879] Die Dreharbeiten wurden von mehreren Crewmitglieder als massiv anstrengend beschrieben, was an der Zeitknappheit, aber auch an dem ungewöhnlich hohen Anspruch Nairs, gemessen an dem Format eines Fernsehfilms, gelegen habe, so Barker[880] :

> She was working in a very different level and degree of perfection that was perhaps more than the production company was used to, so we were pushed quite a bit to get all the things Mira wanted. And we did a lot for so little.[881]

Barker äußerte auch Bewunderung für Nairs Hartnäckigkeit, mit der sie bei den Produzentinnen und Produzenten für die Genehmigung weiterer sieben Drehtage warb, bis sie sie schließlich überzeugt hatte.[882] Womit sie sich jedoch nicht durchsetzen konnte, war ihr Wunsch, noch einmal ein Team nach Tennessee zu senden, um Aufnahmen für Establishing Shots zu bekommen. Hier fand sich jedoch eine kreative Lösung, die den Film letzten Endes als stilbildendes Element prägte: Barker hatte bei ihrer Reise nach Tennessee viele kurze Aufnahmen mit einer Super-8-Kamera gemacht. Diese Kamera trug er als eine Art Tagebuchersatz, wie er es selbst bezeichnete, stets mit sich.[883] Barker filmte ohne Konzept und Reglement, beispielsweise sich im Wind wiegende Blätter eines

878 Vgl. Muir, S. 144 f.
879 Vgl. Muir, S. 146.
880 Vgl. Muir, S. 147.
881 Muir, S. 147.
882 Vgl. Muir, S. 147.
883 Vgl. Muir, S. 148.

Baums oder Eindrücke von der Gegend, die er aus dem fahrenden Auto heraus aufnahm. Insgesamt vier Rollen Super-8-Material gewann er auf diese Weise, dessen man sich schließlich für zentrale Passagen des Films bediente. Als Nair und er erkannt hatten, welche Möglichkeiten die Verwendung dieses Materials barg, machte sich Barker auf, um weitere Super-8-Bilder in Kanada zu drehen.[884] Als *My Own Country* am 12. Juli 1998 erstmals auf Showtime ausgestrahlt wurde, konnten hohe Einschaltquoten verzeichnet werden. Außerdem wurde der Film für den GLAAD Media Award als herausragender TV-Film nominiert.[885]

5.5.3 Das besondere Interesse Nairs an My Own Country

Es gehört zu den Ausnahmen, dass Mira Nair von einem Projekt überzeugt werden muss. In der Regel, das zeigen die Genesen ihrer anderen Projekte, ist sie die Impulsgeberin und Initiatorin, die Mitstreiterinnen und Mitstreiter für sich gewinnt und die Realisierung vorantreibt. Doch nachdem sie sich eingehend mit der Geschichte, die in *My Own Country* erzählt wird, befasst hatte, war Nairs Leidenschaft für das Projekt geweckt. Die Komponenten, die für sie die zentralen Auslöser gewesen sein mögen, liegen klar auf der Hand. Die Geschichte verfügt über Motive, mit denen sie sich in ihrem gesamten Oeuvre auseinandersetzt. So nimmt *My Own Country* auf verschiedenen Ebenen die Perspektive von Außenstehenden, Außenseitern, Fremden, Fremdgewordenen oder Ausgestoßenen ein. Gleichzeitig, das suggeriert bereits der Titel, geht es um die Suche nach einem Zuhause, nach einem Ort, den man sein eigen nennen kann. Die Lebensgeschichten, die in *My Own Country* erzählt werden, spiegeln eine doppelte Weltsicht wider, wie sie in Nairs Filmen stets zum Tragen kommt: Es gibt eine große zwischenmenschliche Wärme, es gibt die Verve eines Einzelkämpfers und seinen scheinbar unbeugsamen Willen. Es gibt gleichzeitig die unausweichliche Wahrheit des frühen Tods der Aidspatienten, die durch kein Wunder gerettet werden können. Das Besondere jedoch besteht in ebendieser Kombination. Gerade im Angesicht der Dramatik, der Härte der Realität, reift ein fast kindlicher Glaube an das Gute und entsteht eine ausgeprägte Lebensfreude und -lust. Es ist ihr Kampf gegen die Stigmatisierung und ihr Kampf für Akzeptanz, der die Protagonistinnen und Protagonisten in *My Own Country*, wie in Nairs gesamtem Werk, umtreibt.

884 Vgl. Muir, S. 148.
885 Vgl. Muir, S. 150.

Darüber hinaus erscheint Vergheses reale Lebensgeschichte wie aus Nairs Feder entsprungen; so weist sie auffallende Parallelen zu ihrer eigenen Lebensgeschichte auf sowie zu der ihrer Familienmitglieder und nicht zuletzt zu einigen ihrer Filmheldinnen und -helden: Abraham Vergheses Familie stammt aus Indien, doch sein Heimatland liegt in Afrika. Dies, so wie seine Vertreibung von dort erinnert an *Mississippi Masala*. Es folgt seine Migration in die USA, ein Motiv, das eine Reihe von den Filmen Nairs geprägt hat. Nicht zuletzt ist es die Anlehnung an reale historische Ereignisse und Entwicklungen, die *My Own Country* nahtlos in Nairs Oeuvre einreihen lässt. Die Vertreibung indischstämmiger Bürger aus Äthiopien in den siebziger Jahren zählt ebenso dazu, wie die Entdeckung von Aids, der Ursachen der Krankheit, ihrer Verbreitungswege und die Wandlung im gesellschaftlichen Umgang mit ihr zu Beginn der achtziger Jahre, vor allem in den USA.

Ähnlich wie bei den anderen Filmen Nairs, die auf Literaturvorlagen basieren, soll auch in diesem Fall nur sehr am Rand auf die Übertragung vom literarischen zum filmischen Werk eingegangen werden und soll der Fokus stattdessen klar auf Nairs Leistung und Schöpfung liegen. Als ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Buch von Verghese und der Verfilmung wurde bereits die Erweiterung der Dramaturgie auf die familiären Beziehungen des Arztes genannt. Dieser Punkt soll hier noch einmal besonders erwähnt werden, um charakteristische Merkmale der Filmkünstlerin herauszustreichen: Indem sie den Ansatz, der bereits in der Buchvorlage gegeben ist, weiter ausarbeitete, verfolgte Nair das für sie typische Interesse an dem Soziotop Familie, ganz besonders auf dem Hintergrund derer beständigen räumlichen Bewegung.

5.5.4 Der Prolog

Im Prolog des Films entwirft Nair in knappen Szenen ein prägnantes Portrait der Hauptfigur Abraham Verghese. Während die Credits eingeblendet werden, wechseln sich in raschem Tempo unterschiedliche Bildelemente ab, die für die verschiedenen Facetten seiner Geschichte stehen. Die erste Einstellung zeigt den jungen Abraham im verwackelten Modus einer Super-8-Aufnahme. Vor einem bunten Hintergrund posiert er fröhlich für die Kamera. Es folgen Bilder einer Gewaltsituation: In harten Schnitten und einer Kombination aus Standbildern und bewegten Bildern sieht man Abraham in einer Bar oder einem Restaurant, vor Angst zitternd und schwitzend, sowie gewaltbereite Afrikaner, die ihn anschreien und drohend fragen: „You want another drink, indian boy?“ Er habe leider kein Geld, antwortet Abraham mit unsicherer Stimme. Schüsse fallen, Abraham duckt angsterfüllt seinen Kopf. Bilder von Waffen, Handgranaten und

Gewehren sind zwischen geschnitten. Die Kamera befindet sich häufig in einer Schieflage, die Farben gehen beinahe ins Schwarzweiße über, teilweise sind bloß Satzfetzen zu hören.[886] Abschließend wird eine Fotografie in schwarzweiß eingeblendet, die einen erhängten Menschen zeigt. Es folgt eine Super-8-Aufnahme des afrikanischen Kontinents. Abraham spricht dazu aus dem Off. Wenn man gezwungen worden sei, das Land zu verlassen, das man seine Heimat nannte, sei nichts mehr, wie es vorher war. Man könne sich nicht mehr an einfachen Dingen erfreuen und man beneide diejenige, die dazu noch in der Lage seien.

Im Anschluss folgen ruhig gefilmte, in warmes Licht getauchte Szenen aus einem Krankenhaus in Madras, Indien, wie es dem eingeblendeten Schriftzug zu entnehmen ist. Ein Arzt erklärt seinen Studenten in strengem Tonfall, wie sie bei der Behandlung der Patienten vorzugehen haben. Sie reagieren folgsam, aber amüsiert über seine Art. Eine weitere Sequenz zeigt Abraham mit Freunden und Kommilitonen in einer Studentenwohnung. Einer unter ihnen erzählt von seinem gescheiterten Versuch, in die USA zu emigrieren, um dort als Arzt tätig zu sein. Er wolle endlich an einem Ort arbeiten, an dem die Fahrstühle funktionieren würden, erklärt er. Man würde in amerikanischen Krankenhäusern als Ausländer nur angenommen werden, wenn man bereit sei, die Toiletten zu reinigen, meint ein Anderer. Trotz dieser ernsten Thematik scherzen sie viel und brechen immer wieder in Lachen aus. Diese Sequenzen lassen also bereits zu Beginn des Films wesentliche Elemente der Geschichte Abraham Vergheses erkennen: Die verwackelten Aufnahmen der Super-8-Kamera, die in gewisser Weise Patina ausstrahlen, signalisieren den Sprung in die Vergangenheit und das Vergehen von Zeit. Weiter geht es um Abrahams Vertreibung aus Afrika und um seine Migration nach Indien. Der Unterschied in der Bildsprache macht den Kontrast zwischen den jeweiligen Stationen unmittelbar deutlich: Afrika erscheint als ein Ort der Unruhe, der Gefahr, der emotionalen Kälte, des Chaos und der Verwirrung. Indien wirkt hier als ein Ort der Wärme, der Fröhlichkeit, des Zusammenhalts und des Friedens. Im Gespräch der Freunde wird jedoch auch eine kritische Haltung deutlich, die sich etwa auf technische Standards in Indien bezieht. Amerika erscheint ihnen dagegen als Land ihrer Träume. Gleichzeitig klingen die Themen Rassismus, Ausgrenzung und Stigmatisierung an.

Der Prolog setzt sich fort, indem sich Jahreszahlen eines Kalenderblatts in aufsteigender Reihenfolge, verschiedene Ausweise und Pässe, auf denen stets Abraham abgebildet ist, Super-8-Bilder von Abraham mit seiner Gitarre, die tanzende Rajani, Bilder von ihnen beiden zusammen und von der amerikani-

886 Kenneth Muir weist darauf hin, dass diese Bilder einer Publikation Vergheses in dem Journal *The Atlantic* entlehnt sind, in der er über seine Vertreibung aus Äthiopien schreibt. (Vgl. Muir, S. 150).

schen Flagge in nun wieder rascherem Tempo abwechseln sowie eine Szene, in der Abraham mit erschöpfter Miene den Boden eines OP-Saals reinigt. Diese Bilder sind mit einer Popversion des afrikanischen Lieds *Maleika* unterlegt. Den Schluss der Sequenz bilden Super-8-Aufnahmen von Tennesse: Aus einem Wagen heraus werden Landschaftsbilder und Straßenzüge gefilmt, bis sich die Kamera einem bestimmten Haus nähert und davor verweilt. So erzählt dieser Abschnitt des Prologs von Abrahams Begegnung mit Rajani, von ihrem Zusammenfinden und schließlich von ihrem gemeinsamen Umzug nach Johnson City in Tennesse. Nach den Szenen, die Afrika und Indien darstellen, ergibt sich hier eine ganz neue Dynamik. Sie drückt sich durch die Montage und die Musik aus und vermittelt den Eindruck eines hoffnungsvollen Aufbruchs. Es wird deutlich, dass Amerika für Abraham das Wunschziel ist, aber auch ein Land, in dem er hart arbeiten muss, in dem er fremd und noch nicht etabliert ist und ganz von unten beginnt. Letzterer Aspekt spiegelt sich in der Szene, in der er den OP-Saal reinigt, so wie es seine Kommilitonen prophezeit hatten. Die Atmosphäre des Aufbruchs in die „neue Welt" wird in der Art eines Videoclips, durch Popmusik und schnelle Schnitte inszeniert. Der afrikanische Liedtext und der klassische indische Tanz Rajanis stellen dabei Verknüpfungen zu den Lebenswelten dar, denen Abraham ursprünglich entstammt. So dient der Prolog im Gesamten einer Darstellung der vielschichtigen Identität Abrahams.

5.5.5 Zur Bildsprache

Die Vielgestaltigkeit des Prologs setzt sich auch in der Bildsprache des weiteren Handlungsverlaufs fort. Kurze Abschnitte, die mit der Super-8-Kamera gedreht wurden, sind immer wieder eingestreut. Als eine Art optisches Leitmotiv kristallisieren sich Aufnahmen des dichten, grünen Blattwerks eines Baums heraus, die sich über den Film verteilt dreimal wiederholen. Es sind Aufnahmen, die einer entfesselten, gen Himmel gerichteten Kamera entstammen. Tatsächlich ist die Kamera nicht bloß entfesselt, sondern scheint geradezu an ihrem Motiv vorbeizurasen. Entgegen der schnellen Bewegung ertönen auf der akustischen Ebene ruhige und sanfte Klänge eines Klaviers, eines Flöteninstruments, einer Gitarre und einer Violine. Ihre Melodie stellt sich nach und nach als Titelmelodie des Films heraus. Umrahmt werden diese Bilder jeweils von Szenen, in denen Abraham mit seinen Patientinnen und Patienten Gespräche führt und in denen er deren Entwicklung beobachtet sowie von einer Szene, in der Abraham und Rajani miteinander diskutieren. Inhalt ihres Gesprächs ist Aids, als omnipräsentes Thema in ihrem gemeinsamen Leben. Rajani spricht eine Warnung aus: Sie und die Kinder würden ihn an die Krankheit verlieren, wenn es mit seinem

Arbeitspensum so weiterginge. Als ein weiteres filmsprachliches Grundmotiv lassen sich die Aufnahmen festmachen, die ebenfalls mit einer Super-8-Kamera aus einem fahrenden Wagen heraus und auch aus einem Flugzeug heraus gemacht wurden. Sie zeigen Straßenzüge oder Ausschnitte aus Feld- und Waldlandschaften. Nach dem Prolog wiederholen sie sich in unterschiedlichen Kontexten, etwa als ein junger aidskranker Mann nach Johnson City heimkehrt oder aber zum Schluss des Films, als Abraham den Ort gemeinsam mit seiner Familie verlässt.

Der Einsatz des Super-8-Filmmaterials war aus der Not geboren und hatte sich dann zur Marke verkehrt. Die Idee der Verwendung dieses Materials hatte Mira Nair laut Phillip Barker deshalb so gut gefallen, weil es ihr erlaubte, einen gewissen Grad an Realismus in die Bildsprache zu integrieren.[887] Dieses Anliegen erscheint charakteristisch für sie und hat sich als effektvoll erwiesen, indem es den Film mit einer ganz bestimmten Stimmung prägte. Der Aufnahmen der Super-8-Kamera wirken einerseits einer Dokumentarkamera entliehen, andererseits schwingt in ihrer Ästhetik etwas Melancholisches, beinahe Nostalgisches mit. Um die besondere Stimmung genauer zu entschlüsseln, scheint jedoch weniger die technische Umsetzung, als die inhaltliche Aussagekraft der Bilder von Bedeutung zu sein. Während die Blätter im Wind unterschiedliche Deutungen zulassen, repräsentieren die Bilder der vorbeiziehenden Landschaften und Straßenzüge eindeutig das Motiv der Reise und des andauernden Umherziehens. Sie erscheinen als Suchbewegung. Damit haben sie Gültigkeit für Abraham, wie für die Erkrankten gleichermaßen. Sie alle sind auf der Suche nach einem Ort, an dem sie Frieden finden können und willkommen sind. Das Bild der vorbeiziehenden Blätter im Wind, gemeinsam mit der sanften Titelmelodie, vermittelt eben diese friedliche, wenn auch melancholische Stimmung; der Blick gen Himmel korrespondiert mit den Themen des Abschiednehmens und der tödlichen endenden Krankheit. In Kombination mit der freien und schnellen Bewegung der Kamera, die etwas Raumgreifendes und gleichzeitig Haltloses suggeriert, erscheinen die Blätter auch als Ausdruck einer Orientierungslosigkeit und der Suche nach einem Fixpunkt. Das Bild des Losen korrespondiert wiederum mit dem Konflikt zwischen Abraham und Rajani, aber auch mit dem Thema Aids – bei beiden geht es um den Verlust, um das Entgleiten von etwas Existentiellem: Während die Erkrankten schrittweise ihr Leben verlieren, droht Abraham den Bezug zu seiner Familie, damit möglicherweise auch zu seinen Wurzeln, zu verlieren.

887 Vgl. Muir, S. 144.

Ein markantes filmsprachliches Element sind außerdem die Traum- und Erinnerungssequenzen, die sich in ihrer eigenen bildlichen Verfremdung klar von der restlichen Filmhandlung abgrenzen. Zum einen handelt es sich um einen Traum von Abraham, zum anderen um Erinnerungen von Mattie. Abrahams Traum ist dadurch gekennzeichnet, dass die Bilder verzerrt und entweder von greller, durchdringender Farbigkeit oder aber vereinzelt auch schwarzweiß sind und dass er zum Ende der Sequenz schweißnass in seinem Bett erwacht. Es ist auch die eigene innere Logik, die die Sequenz als Gedankenstrom seines Unterbewusstseins enthüllt. In dieser eigenen Logik vermengen sich Erfahrungen, die Abraham in der Realität gemacht hat, mit Bildern, die verborgene Gefühle visualisieren. Der Traum beginnt mit einem Bild blutroter Vogelbeeren. Die Assoziation mit Blut wird unmittelbar in der nächsten Einstellung umgesetzt, indem sie Rajani zeigt, die sich mit einem Strauss der Beeren selbst ersticht, was Blut über ihre Hände und ihr Kleid rinnen lässt. Im Folgenden reihen sich Bilder von Chesters Todeskampf im OP-Saal, von Abraham mit seinen indischen Studienfreunden, von einem äthiopischen Militaristen, von Steven, der durch das im Krankenhaus in Madras läuft, von indischen Patienten und von einem amerikanischen Soldatenfriedhof aneinander. Zwischendurch erscheint außerdem immer wieder Rajani im Hochzeitsgewand, die zu Abraham spricht, dass nun auch er erkrankt sei. Abraham irrt mit ihr durch ein weites Getreidefeld. Der Traum endet mit dem verschwommenen Bild eines Mannes, möglicherweise Abraham selbst, der schreiend davon rennt und schließlich im Nebel verschwindet. Der Ton, der die gesamte Traumsequenz untermalt, ist den Bildern entsprechend disharmonisch; verschiedene Instrumente produzieren einen schräg und bedrohlich tönenden Klangteppich. Die Kameraperspektive ist zum Teil extrem auf- oder absteigend, ganz besonders dann, wenn Szenen aus Abrahams Vergangenheit wiederholt werden.

In diesem Konglomerat aus unterschiedlichen Motiven lässt sich als eine Art Grundtenor eine Atmosphäre der Bedrohung und der Angst herausfiltern, gleichzeitig – quasi als Gegenpol – der hohe Stellenwert der Familie. Deutlich werden auch Abrahams Schuldgefühle gegenüber seiner Frau und seinem Sohn sowie sein Wissen darüber, dass er sie verletzt. Es schimmert eine gewisse Verlorenheit hindurch, die in der Weite des Felds und ihrem ziellosen Herumirren zum Ausdruck kommt. Den Vogelbeeren kommt die besondere Bedeutung zu, dass Vickie Abraham in der Szene zuvor zu einem Strauch der Beeren geführt und davon gesprochen hat, dass man sie „hearts bushing“ nenne. Sie macht ein Wortspiel, indem sie diesen Begriff mit „hearts are bursting“, dem Zerbersten oder Zerreißen des Herzens, gleichsetzt. „That’s pretty much how I feel sometimes“, erklärt sie Abraham anschließend. Indem die Traumsequenz als Abbild der Seelenlandschaft Abrahams zu verstehen ist, verleiht sie seiner Figur

eine tiefe Dimension. Der Film wirbt damit in gewisser Weise für Verständnis für ihn und seine Situation, in der er den Bedürfnissen seiner Familie nicht gerecht werden kann. Die Traumsequenz zeigt auf, dass sich in ihm eine unausgesprochene und uneingestandene Angst vor der Krankheit und ihren Folgen, gar vor einer eigenen Ansteckung verbirgt. Diese Angst vermischt sich zudem mit Bildern traumatischer Erlebnisse aus seiner Vergangenheit, die ihn offenbar trotz der großen zeitlichen Distanz noch immer quälen oder aber plötzlich wieder hervorbrechen. Die Unbestimmtheit, beinahe Fahrigkeit in der Kameraführung prägte bereits den Prolog und sorgt maßgeblich dafür, dass ein Grundgefühl der Unsicherheit, des drohenden Kontrollverlusts, auch des Sprunghaften und des Fehlens von einem Fixpunkt transportiert wird. Wie ebenfalls im Prolog des Films, wird auch in dieser Sequenz das Bild eines traumatisierten Mannes gezeichnet, der am Ende davon träumt, vor all dem Schrecken, dem Leid und der Verwirrung zu entfliehen, sogar sich aufzulösen oder einfach zu verschwinden. Abrahams Traumbilder entstammen unterschiedlichen Lebenswelten und sind in ihrer Gesamtheit und wilden Aneinanderreihung auch ein Abbild seiner inneren Zerrissenheit. Besonders in dem Sinnbild der Vogelbeeren und auf dem Hintergrund der Assoziation, die Vicky zu ihnen hat, äußert sich eine polare Perspektive: In ihrem Blutrot signalisieren sie Kraftvolles und Lebendiges, aber auch Gefahr und Verletzbarkeit. Das Bild der roten Beeren taucht noch in einer weiteren Szene als Metapher für diese Bipolarität auf. Als Abraham in einem Moment der Krise zu Lloyd Flenders spricht, wird das Bild der Pflanze als Super-8-Aufnahme für einen kurzen Moment eingeblendet. Abraham hat Lloyd gerade seine Verzweiflung darüber geklagt, dass er einst geglaubt habe, sein eigenes Land gefunden zu haben. Nun aber fühle er sich nur noch von Tod und Schrecken umgeben; alles Schöne sei verschwunden. Leise klingt zu seinen Worten die Titelmelodie des Films an und unterstreicht damit noch einmal die zentrale Bedeutung seiner Worte.

Während sich in der Passage des Alptraums von Abraham das gesamte Tableau seiner inneren Konflikte entfaltet, dienen die Rückblicksequenzen, die Matties Erinnerung darstellen, zunächst als eine Art Gegenbild zum Schrecken der Gegenwart. Auch Kenneth Muir weist daraufhin, dass die Szenen ihrer Erinnerung dazu dienen, den Blick auf die Patientinnen und Patienten, in diesem Fall Gordo, zu erweitern, als auch Facetten der Lebendigkeit und der Hoffnung zu betonen.[888] Dass diese Szenen in blasseren Tönen erscheinen, markiert sie als Erinnerung. Hinzu kommt wieder eine Kamera, die nicht von einem sicheren Standpunkt aus zu agieren scheint und oft eine leicht schräge Perspektive einnimmt. Hinzu kommt, dass sich die Kamera hier als subjektive Kamera nahe an

888 Vgl. Muir, S. 152.

den Figuren bewegt. Das Gefühl der Unsicherheit, das Fehlen von Halt und Orientierung tragen also nicht nur die Szenen, die Abraham beschreiben, sondern dominieren auch das Erleben der von Aids betroffenen Familien. Nicht nur der Optik fehlt in diesen Szenen das Kraftvolle, auch der Akustik: Das Liebeslied, das Gordo mit Hingabe singt, bekommt einen zunehmend blechernen Klang und verhallt schließlich ganz. Dieses Verschwinden des Tons sowie die Blässe und die Unruhe der Bilder dienen der subtilen Installierung einer aufkommenden Düsterheit und Bedrohung. Zwar erzählen die Szenen zunächst von glücklichen Momenten, nämlich von der Zeit, als Gordo noch voller Kraft und Präsenz auf der Bühne stand und sein Publikum, allen voran seine Familie, begeisterte sowie von der Euphorie und überschwänglichen Freude, die seine Rückkehr nach Johnson City bei ihnen auslöste. Die Filmsprache jedoch kündigt in denselben Momenten bereits das Unheil an.

Auch in diesen Szenen gibt es ein Accessoire, das durch sein leuchtendes Rot ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt: Gordos paillettenbesetzter Hut. Er trug ihn als ein Teil seiner Showverkleidung auf der Bühne und als er nach Hause zurückkehrt, findet ihn Mattie neben einer Fotographie, die ihn offensichtlich mit seinem Lebenspartner zeigt. Mattie findet den Hut in seinem Koffer, kurz nachdem Gordo aus Erschöpfung zusammengebrochen ist. In dem Motiv des Huts und in der Art seiner Inszenierung bündeln sich die Erinnerungen an den lebendigen, strahlenden Gordo sowie die Ahnung des baldigen Verlusts seiner Kraft und seines Glücks. Besonders in der Kombination mit der Fotographie materialisiert sich für Mattie die schreckliche Gewissheit seiner Infektion. Die schräge Sicht der Kamera auf das Geschehen vermittelt zusätzlich einen Eindruck von dem unsicheren Körpergefühl Gordos, das ihn schließlich hatte heimkehren lassen. Sein unvermittelter Fall inmitten seines Freudentanzes mit Mattie erscheint schließlich als Bestätigung. Das Glück und die Leichtigkeit im Tanz wirken überzeugend, wie in so vielen Filmen Nairs. Doch wird, so ist es ebenfalls ihr Stil, die Wahrheit in all ihrer Härte nie verleugnet.

5.5.6 Ein Film über Aids

Nach den Striptänzerinnen, den Straßenkindern, den Prostituierten, den Drogensüchtigen, den Missbrauchten, den Armen und den Vertriebenen beschäftigt sich Mira Nair in *My Own Country* wieder mit einer Gruppe von Menschen, die dafür kämpfen muss, nicht ausgeschlossen, stigmatisiert und diskriminiert zu werden. In diesem Film sind es die Aidskranken, insbesondere die homosexuellen Aidskranken.

Bis zum Beginn der neunziger Jahre tauchte das Thema Aids vor allem in US-amerikanischen Filmen auf und wurde rein in den Kontext homosexueller Beziehungen eingebettet, als das Milieu, in dem die Krankheit zunächst die meisten Opfer forderte. So schildern zum Beispiel *Buddies* (Arthur J. Bressan Jr., USA 1984) oder *Longtime Companion* (Norman René, USA 1990), der in dem gesamten Jahrzehnt der Achtziger spielt, wie Mitglieder der Gay Community mit der Krankheit umgehen. Der amerikanische Film *And the Band Played On* (Roger Spottiswoode) aus dem Jahr 1993 rekapituliert ebenfalls die Zeit, in der die Krankheit entdeckt wurde. *Philadelphia* von Jonathan Demme (USA 1993) erschien im selben Jahr und war schließlich der erste Mainstreamfilm, der sich mit Aids befasste und vor allem die gesellschaftliche Diskriminierung der Opfer fokussierte. In den folgenden Jahren hielt sich die relativ hohe Frequenz an Filmen, die sich mit dem Thema Aids befassten, und dehnte sich zudem auf größere Produktionen aus. So erschienen zum Beispiel *Blue* (GB 1993), ein experimenteller Film und eine Art Vermächtnis des selbst an Aids erkrankten Regisseurs Derek Jarman, *The Last Supper* (Cynthia Roberts, CDN 1994), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, USA 1994),[889] *Jeffrey* (Christopher Ashley, USA 1995), *It's my Party* (Randal Kleiser, USA 1996) oder *One Night Stand* (Mike Figgis, USA 1997). Langsam erst jedoch mehrten sich die Filme, die nicht nur von Erkrankten erzählten, die homosexuell, männlich und erwachsen sind, sondern auch von Betroffenen aus anderen sozialen Gruppen und Alterstufen. So handelt beispielsweise *The Cure* (Peter Horton, USA 1995) von einem erkrankten Kind. Auch tauchte das Thema nun gehäuft in europäischen beziehungsweise britischen Produktionen auf, etwa in *Les nuits fauves* (Cyrill Collard, Frankreich 1992), *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, Großbritannien 1993), *Ausgerechnet Zoé* (Markus Imboden, Schweiz/ Deutschland 1994) oder *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, Spanien 1999). Ende der Zehnerjahre drehte Nair mit *Migration* (2008) selbst noch einmal einen Film über Aids, diesmal einen Kurzfilm. Auch hier geht es um ein homosexuelles Paar und es wird angedeutet, dass sie die Quelle weiterer Ansteckungen bilden.

My Own Country steht am Ende der langen Reihe von ersten Filmen, die sich mit diesem großen, neuen gesellschaftlichen Thema Aids auseinandersetzten und stellt eine eher späte Reflexion des kollektiven Schocks dar. Ähnlich wie beispielsweise *Longtime Companion*, der von Nairs langjähriger Freundin und Produktionspartnerin Lydia Dean Pilcher mitproduziert wurde, spielt *My Own Country* in der ersten Hälfte der achtziger Jahre und widmet sich der Zeit der

889 *Forrest Gump* thematisiert die Krankheit nur relativ am Rande. Auch geht es nicht um Aufklärung. Stattdessen erfüllt die Erkrankung der Hauptfigur Jenny die Funktion, eine Art Resultat ihres sündigen Lebenswandels darzustellen. Bemerkenswert ist jedoch aus filmhistorischer Sicht, dass der Film als einer der ersten Blockbuster das Thema Aids integriert.

Entdeckung und ersten Aufklärungen über die Krankheit. Beide Filme erzählen von der anfänglichen Unwissenheit, auch von der Angst und der Unsicherheit, die sich etwa in Fantasien von Schuld und Bestrafung und in abergläubischen Vorstellungen geäußert haben.[890] Vor allem aber zeigen die Filme Ähnlichkeit in ihrer Darstellung der homosexuellen Community: Beide Filme fokussieren in besonderem Maß den Zusammenhalt der Männer. Zudem inszenieren beide die Liebesbeziehungen zwischen den Erkrankten in einem auffällig romantischem Licht, was den Eindruck erweckt, als wolle man dem Klischee des sexfixierten, losen Beziehungslebens eines homosexuellen Paars unbedingt entgegenwirken. Dabei wirkt die Darstellung bisweilen wie eine Erhöhung und Idealisierung. In *My Own Country* seufzt etwa eine Krankenschwester beim Anblick des liebevoll miteinander umgehenden Paars Chester und Langdon: „I would die for a man to love me like that!" Ganz besonders auf dem Hintergrund der tödlichen Erkrankung der Beiden haben ihre Worte auch einen makaberen Beigeschmack.

In der Art und Weise, wie die besondere Lebenslust der homosexuellen Männer inszeniert wird, gleichen sich die Filme ebenso; in beiden Filmen ist es das gemeinsame Feiern, das Tanzen, das Singen und das Element der Show, das ein bestimmtes Bild der Männer zeichnet. Auch eine bestimmte Lust an der Verkleidung, an der Verwandlung, am Schauspiel und am Rollenwechsel gehört dazu; in beiden Filmen erscheinen die Männer hinsichtlich ihres Körpergefühls außergewöhnlich frei und selbstbestimmt. Auffallend ist auch, dass sie in beiden Filmen besonders häufig und ausgelassen miteinander lachen, selbst im Angesicht des unausweichlich tödlichen, schrecklichen Verlaufs der Krankheit. Indem den Männern in beiden Filmen die Fähigkeit zugeschrieben wird, sich vom Alltag, von den Konventionen und von den Meinungen Anderer loslösen zu können, darüber hinweg lachen oder hinweg tanzen zu können, wird auch hier ein Idealbild erschaffen, das faszinierend und überzogen zugleich wirkt. In Nairs Film entspricht dieses Idealbild ihrer Handschrift, ihrer für sie typischen Inszenierung menschlichen und zwischenmenschlichen Lebens. Ihr gesamtes Werk ist von diesem Lebensideal durchzogen, die Gruppe der erkrankten Homosexuellen ist eine von vielen, die dies für sie verkörpert.

Ein deutlicher Unterschied zwischen den beiden Filmen besteht in der Darstellung von Trauer. Während sich in *Longtime Companion* der Schmerz über den Tod eines Freundes ganz in der Manier eines Hollywoodfilms im exponierten Moment einer feierlichen Trauerrede entlädt, findet die Trauer in *My Own Country* in vielen kleinen Augenblicken oder Gesten ihren Ausdruck. Durch ein

890 Der erste Erkrankte des Freundeskreises in *Longtime Companion* wird ausgerechnet von einer indischstämmigen Ärztin behandelt. Selbst wenn es sich dabei um einen Zufall handelt, spiegelt diese Besetzung einen Aspekt wider, der schließlich auch in *My Own Country* eine Rolle spielt: Die von Außen kommen, scheinen sich den Außenseitern zuerst zu widmen.

hohes Maß an Unmittelbarkeit gelingt es in diesen Momenten, wirklich anzurühren, so zum Beispiel, als sich Langdon und Chester weinend in den Armen wiegen, voller Traurigkeit und Angst vor dem, was nun kommen mag. Ebenso ist es, als sich Mattie über ihren sterbenden Bruder beugt, eine Hand vor ihren Mund gepresst, um den Sturz an Tränen und vielleicht auch einen Schrei aufzuhalten. Berührend und eindrücklich ist auch die Szene, in der Mattie den verängstigten Bestatter zwingt, ihrem nun toten Bruder ein Paar Strümpfe anzuziehen, damit er im Himmel nicht frieren muss, sowie die Szene, in dem Langdon machtlos und verzweifelt ertragen muss, dass Chesters Brüder das letzte Wort über dessen Tod oder Leben haben. Diese Thematisierung fehlender Gleichstellung homosexueller Lebenspartner im Vergleich zu Ehepartnern unterscheidet *My Own Country* ebenfalls von vielen anderen Filmen zum Thema Aids. Ein weiterer und zentraler Unterschied zwischen *Longtime Companion* und Nairs Film besteht darin, dass *Longtime Companion* aus der Mitte der Community heraus erzählt und dieses Milieu auch nicht verlässt. Dagegen zeugt *My Own Country* von einer vielschichtigen Perspektive. Dies liegt zum einen daran, dass es mit Abraham Verghese, als Arzt und Nichterkranktem, eine deutliche Hauptfigur neben den Figuren der homosexuellen Community von Johnson City gibt; das Gewicht seiner Perspektive spiegelt sich unter anderem in der Funktion seiner Erzählstimme. Zum zweiten liegt es daran, dass sich *My Own Country* ebenso mit anderen Gruppen von Erkrankten auseinandersetzt, das heißt auch mit Frauen oder mit denjenigen, die sich nicht durch sexuellen Kontakt, sondern durch eine Bluttransfusion infiziert haben. Die ausschließliche Konzentration auf die bestimmte Gruppe sorgt in *Longtime Companion* zudem dafür, dass klar zwischen Insidern und Outsidern unterschieden wird, das heißt zwischen dem Inneren des Freundeszirkels und der Außenwelt, die die Heterosexuellen bilden. Eine wichtige Rolle spielt hierbei der Schauplatz der Großstadt, der es den homosexuellen Protagonisten ermöglicht, sich in ihrer eigenen Welt zu bewegen. In *My Own Country* dagegen ergibt sich aus dem vielfältigen Blickwinkel ein wesentlich komplexeres System aus Zugehörigkeiten; eine einfache Einteilung in Innen und Außen gibt es nicht.

Gelungene und weniger gelungene Filme über Aids zeigen, dass es Risiken birgt, sich dem Thema anzunehmen. Schnell droht die Gefahr, in Klischees abzurutschen, ganz besonders wenn der Fokus auf der Gruppe der Homosexuellen liegt. Auch besteht das Risiko, einen Film aufgrund des klar tödlichen Verlaufs der Krankheit in vollkommener Düsterheit versinken zu lassen. Der Vergleich zu anderen Filmen zum Thema Aids zeigt, dass Nair beide Punkte auf für sie typische Weise gelöst hat. Auch wenn *My Own Country* mit der Thematisierung von Aids zwar keine Vorreiterfunktion erfüllt, sticht der Film dennoch durch die originale Umsetzung der Thematik hervor. Ohne in Stereotype zu

verfallen, bildet Nair in ihrem Film das reale Leben ab, zu dem Verzweiflung und Hoffnung gleichermaßen gehören. Die Komplexität der Perspektiven und die Komplexität, wenn es um Außenseitertum und Zugehörigkeit geht, ist dabei ein ebenso charakteristisches Merkmal für das Werk der Regisseurin.

5.5.7 Außenseiter und Zugehörige

My Own Country ist ein Film über Außenseiter und Zugehörige, ohne dass eine simple Aufteilung vorgenommen würde. Vielmehr zeigt der Film, dass die Akteure eine Doppelrolle haben, dass sie also beides in sich vereinen. Der Film erzählt außerdem davon, dass Fremdheit und Heimat im konkreten Leben der Figuren zu etwas Relativem werden, dass die Begriffe nicht bloß örtlich zu verstehen sind, sondern Lebenswelten, Milieus und Kulturkreise umfassen.

Die jungen, homosexuellen Männer aus Johnson City sind in die Großstädte gegangen, weil sie in einem bestimmten Miliieu, anders als in ihrer christlich geprägten, provinziellen Heimatstadt, eine Zugehörigkeit finden konnten. Ihre Rückkehr in erkranktem Zustand offenbart jedoch eine partielle Verbundenheit zu der Lebenswelt, die ursprünglich ihr Zuhause gewesen war, und sie offenbart die Hoffnung, wieder daran anknüpfen zu können. Die Anknüpfung gelingt in ihrer Rolle als Söhne, aber auch durch eine neue Hinwendung zur Religion, wie zum Beispiel die Geschichte von Gordo Vines zeigt. Auch Gordo hatte Johnson City vor vielen Jahren verlassen und in der Großstadt gelebt, bis die Krankheit bei ihm ausbrach. Seine Homosexualität blieb und bleibt für seine Familie ein unüberwindbares Tabu, das ihn von ihr entfremdet hat. Seine Schwester Mattie bildet da die einzige Ausnahme. Dies macht sie zur Mittlerin. In Rückblicken zeigt Nair, wie Gordo durch seine Fähigkeiten im Singen, Tanzen und Schauspielern dennoch die Zuneigung und Bewunderung all seiner Familienmitglieder gewann. Auch hier offenbart sich eine typische Facette: Immer wieder ringen Nairs Protagonistinnen und Protagonisten durch das Medium der Unterhaltung um ihren Platz in der Gesellschaft oder in der Familie; immer wieder sind es ihre künstlerischen Fähigkeiten, die ihnen die Türen zu bestimmten Welten eröffnen. Wie stark Gordos Bedürfnis ist, letztlich doch zu einem vollwertigen Mitglied der Familie, auch der Gemeinschaft der Bewohner Johnson Citys zu werden, zeigt seine plötzliche Hinwendung zum Glauben und sein Entschluss, sich taufen zu lassen. Im Kreis der Gemeindemitglieder, begleitet von dem Gospelgesang seiner Mutter findet er im Moment seiner Taufe eine neue Zugehörigkeit und Frieden. Die Aidskranken, die nicht homosexuell sind, gehen auf ihrer Suche nach Zugehörigkeit einen ähnlichen Weg, so zum Beispiel Hope und Lloyd Flenders und Vickie und ihr Mann. Ihre Stigmatisierung als Aidskranke hat sie

innerhalb Johnson Citys zu Außenseitern und in gewisser Weise zu Heimatlosen gemacht. Es sind schließlich ihre Familien, in denen sie wieder eine Heimat finden. Und auch wenn es nicht gelingt, in der christlichen Gemeinde weiter voll akzeptiert und willkommen zu sein, spielt ihr persönlicher Glaube dennoch eine zentrale Rolle für sie. In ihm halten sie ebenfalls an einer Zugehörigkeit fest.
Wie die Kranken und diejenigen, die mit ihrer sexuellen Orientierung aus den konventionellen Mustern fallen, entsprechen auch Abraham und Rajani nicht der Mehrheitsgesellschaft. Ähnlich wie die verlorenen Söhne kehrt auch Abraham nach seinem Aufenthalt in der Großstadt Boston mit seiner Familie zu Beginn des Films nach Johnson City zurück. Ähnlich wie sie ist auch er auf der Suche nach Zugehörigkeit. Für Abraham und Rajani erfüllt ihre Ehe und ihr Dasein als Familie eine ähnliche Funktion, wie es die Familien der Aidskranken erfüllen. Im ersten Drittel des Films, als sie gerade neu nach Johnson City gezogen sind, gibt es eine Szene, in der sie in vertrauter Einigkeit mit ihrem Baby im Ehebett liegen und ein Zwiegespräch führen. In diesem Gespräch äußert Abraham Rajani seinen Neid ihr gegenüber, dass sie in Indien einen Ort der Heimat habe, einen Ort, an den sie jederzeit zurückkehren könne, weil sich dort ihre Familie befinde. Sie hingegen sagt, sie beneide ihn darum, dass seine Welt so groß sei; seine Freunde seien seine Familie. Ihre Welt in den USA sei dagegen so klein; sie habe lediglich ihn und ihr Baby. Ihr Sohn, so fügt Abraham hinzu, solle einmal ein Zuhause haben, einen Ort, den er seine Heimat nennen kann. Abrahams Wunsch, für seinen Sohn in Amerika ein Zuhause zu finden, erscheint als typischer Wunsch eines Migranten, dessen Hoffnung auf den Kindern liegt: Was sich im eigenen Leben nicht erfüllen oder verwirklichen lässt, wird auf sie übertragen. Die Sehnsucht nach Verwurzelung wird mit der Bedeutung der Familie verknüpft.

Letzten Endes bedeutet die Ehe mit Rajani für Abraham, dass seine indischen Wurzeln relevant bleiben. Wie in vielen Filmen Mira Nairs, aber auch generell in vielen indischen Filmen, ist es in *My Own Country* die Frau, die die kulturelle Verankerung und die Traditionen verkörpert. Anders als Abraham lebt Rajani die indische Kultur; dies zeigt sich in ihrer Art sich zu kleiden, einzukaufen und zu kochen, zu sprechen und zu tanzen. Rajanis Festhalten an den Traditionen zeugt von ihrem Bedürfnis, Gefühlen der Fremdheit und der Einsamkeit zu entkommen. Ihr alltägliches Leben beschränkt sich auf den kleinen Zirkel des familiären Umfelds sowie auf die wenigen Momente des Zusammentreffens mit anderen Exilindern. Anders als Abraham hat sie keinen Zugang zur Außenwelt gefunden. Bis zum Schluss des Films gelingt es ihr nicht, ihre begrenzte Welt zu öffnen und zu erweitern. Schon zu Beginn, als sie gerade neu in ihr Haus eingezogen sind, bleibt sie lieber drinnen und packt die Familienbilder aus, anstatt mit Abraham und Allen auf der Terrasse zu scherzen und Bier zu trinken. In dem

Blick, mit dem sie die Beiden durch die Fensterscheibe beobachtet, liegt Sehnsucht, aber auch Ablehnung. In einer Szene, in der sie einige Jahre später vom Jogging zurückkommt, ist bezeichnender Weise ausschließlich die Situation ihrer Heimkehr inszeniert, in der sie nahtlos in die Rolle der sorgenden Mutter hineinschlüpft, nämlich Abraham das weinende Baby abnimmt und es beruhigt. Währenddessen nimmt Abraham einen Anruf entgegen, der ihn wieder von Zuhause fortführt. Dass sich Rajani selbst ausschließt, zeigt eine Szene zum Schluss des Films noch einmal besonders deutlich. Hier entfernt sie sich still und unbemerkt aus dem wortwörtlichen Kreis der Freunde und Kollegen Abrahams, die sich zu seiner Abschiedsfeier versammelt haben.

Ähnlich wie Gordo erfährt Rajani in den Momenten Zugehörigkeit, in denen sie tanzt. Doch anders als bei ihm, geht es bei ihr nicht um die Familie, sondern um eine kulturelle Zugehörigkeit. Wenn sie tanzt, ist sie am engsten mit ihrer Kultur verbunden und wird ihre Verwurzelung deutlich.[891] Diese Inszenierung und Interpretation von Tanz als identitätstiftende Situation ist für Nair typisch und wiederholt sich vielfach in ihrem Werk: So wie Rajani erfahren und demonstrieren beispielsweise auch Krishna in *Salaam Bombay!*, Dorita in *The Perez Family*, Maya in *Kama Sutra* und in den späteren Filmen etwa Ria in *Monsoon Wedding* durch ihr Tanzen Gefühle der Zugehörigkeit, des Trostes und der Erleichterung. Gleichzeitig bedeutet es für sie die Rückeroberung ihrer Selbstbestimmung, die Überwindung von Passivität. Im Moment des Tanzes erfahren sie sich als souverän und als Regisseure ihres eigenen Lebens, ein Gefühl, das ihnen anhanden gekommen war.

Dass Rajani dabei weiterhin in ihrer Rolle als Außenseiterin verharrt, zeigt ebenfalls eine Szene, in der sie tanzt: Während sie sich alleine und in traditioneller Kleidung inmitten ihres Wohnzimmers zu klassischer indischer Musik bewegt, wird sie von zwei Jungen aus der Nachbarschaft beobachtet. Sie stehen heimlich am Fenster und sind ganz offensichtlich fasziniert von der in ihren Augen exotischen Darbietung. Rajani wird von außen beobachtet oder sie selbst beobachtet von innen nach außen. In beiden Fällen bleibt eine Trennwand zwischen ihr und den Anderen bestehen.

891 Wie stark sie sich damit von ihrer Umgebung unterscheidet, drückt sich auch durch die Montage aus: Auf die Szene ihres Tanzes folgt nach einem harten Schnitt eine Diskoszene, bei der die Mitglieder der örtlichen Homosexuellengemeinde ausgelassen zu lauter, amerikanischer Popmusik tanzen.

5.5.8 Die Umkehrung der Außenseiterrolle

Abraham Vergheses Außenseiterrolle als Hinzugezogener, als aus dem Ausland immigrierter Arzt mit dunkler Hautfarbe, sorgt für einen Vertrauensvorschuss bei seinen Patientinnen und Patienten, die sich selbst in einer Außenseiterposition befinden und um Akzeptanz ringen. Das Vertrauenserweckende besteht für sie darin, dass sie sich in ihm gespiegelt sehen; sie sehen in ihm jemanden, der ihre Erfahrungen nachempfinden kann und von dem sie deshalb keine Verurteilung befürchten müssen. Dieser Umstand wird von Verghese selbst betont. Anders als viele Eltern oder andere Familienangehörige der Aidspatienten hat er eine große Nähe zu ihnen. Der Universitätsprofessor Rajini Srikanth hat sich in seinem Aufsatz *Ethnic Outsider as the Ultimate Insider: The Paradox of Verghese's My Own Country* intensiv mit der Doppelrolle Vergheses als Außenseiter und Zugehöriger beschäftigt. Obwohl er sich darin ausschließlich auf das literarische Werk Vergheses bezieht, kann sein Aufsatz auch für die Untersuchung des filmischen Werks Nairs herangezogen werden.

Srikanth bezeichnet Vergheses Spezialisierung auf Aids als eine Art Überlebensstrategie. Die Beschäftigung mit dieser Krankheit biete Abraham die Chance, beinahe als ein Mittel der Tarnung, um seine Position als Fremder in dieser Gesellschaft in eine Position zu verkehren, die schließlich überlegen macht:

> This recasting of perceived disadvantage into benefit is Verghese's signature style; it contributes to his presentation on himself as the ultimate insider in this rural community of Southern whites despite his obvious racial and ethnic differences from them. AIDS is his conduit into the community. AIDS allows him to enter into the most intimate crevices of whiteness, to reveal the intricate maneuvers gay men and AIDS patients have to make to live in Johnson City. He presents the strategies of camouflage and masking as unknowable were it not for his presence there. The tantalizing and fascinating paradox of *My Own Country* is its suggestion that sometimes to be the ethnic or racial outsider is to be the supreme insider.[892]

Er schreibt auch über Abrahams Rolle als Arzt, durch die sich die außergewöhnliche Nähe herstellen ließe, die ihn also zum Insider mache:[893] „(…) the particular nature of his doctoring enables him to move from the privilege of being an insider in Johnson City to being an insider nationally."[894] Tatsächlich erweist sich die Rolle als Arzt innerhalb des gesellschaftlichen Webmusters aus unterschiedlichen Milieus und Zugehörigkeiten als eine Art Knotenpunkt; als Arzt ist Abraham zuständig für Menschen mit hoher und niedriger sozialer Stellung, für Kranke und für deren Angehörige, für Junge und Alte und so weiter. Dass sich

892 Srikanth, S. 436.
893 Vgl. Srikanth, S. 437.
894 Srikanth, S. 440.

Abrahams Wunsch nach Zugehörigkeit durch den besonderen Kontakt mit den Patientinnen und Patienten Bahn bricht, zeichnet sich bisweilen auch in seiner konkreten Wortwahl ab: Wiederholt vergleicht er sein Verhältnis zu ihnen mit familiären Beziehungen. Seiner Patientin Vickie versichert er einmal, dass sie für ihn nicht wie eine Patientin, sondern wie eine Schwester sei. Während er zu ihr spricht, nimmt er sie vertraut in den Arm. Als er das infizierte Ehepaar Hope und Lloyd Flenders im Krankenhaus in Empfang nimmt, trägt er persönlich ihr Gepäck auf ihr Zimmer und sitzt noch lange bei ihnen. Im Nachhinein stellt er selbst verwundert fest, dass er sich ihnen gegenüber verhalten habe, als seien sie seine Verwandten. Lloyd Flenders wird Abraham später umgekehrt in der Rolle des väterlichen Freundes begegnen, wenn der ihm sein Leid klagt.

Rajini Srikanth verweist auch darauf, dass sich Abraham als Arzt, der aus einem Entwicklungsland stammt, in Tennesse in einem Land befinde, das hinsichtlich der mangelnden Aufklärung über Aids ebenfalls als Entwicklungsland zu bezeichnen sei.[895] Er macht in diesem Zusammenhang auf einen bestimmten Augenblick in der Geschichte Abrahams aufmerksam, der auch Eingang in Mira Nairs Verfilmung gefunden hat. Es ist die Szene, in der Abraham vor einer Landkarte der Gegend um Johnson City steht und versucht, mit Markierungen die Verbreitungswege der Krankheit zu verfolgen, zu analysieren und letzten Endes unter Kontrolle zu bringen.[896] Srikanth vergleicht ihn hier mit einem Kartographen, der eine Landschaft neu gestaltet,[897] und schreibt gar von einer umgekehrten Kolonialisierung.[898] Es gelinge Abraham, sich dieses Land zueigen zu machen, indem er sich durch seine Spezialisierung auf Aids zum Insider der Subkultur der Söhne Johnson Citys gemacht habe. So betritt Abraham nicht nur unentdecktes, unbetretenes Terrain, was die Krankheit betrifft, sondern auch in sozialer Hinsicht.[899] Tatsächlich schreitet Abraham wie eine Vorhut voran und weist der Gemeinde den Weg, wie mit der Krankheit umgegangen werden kann, vor allem aber auch wie sie als Familien wieder zusammenzufinden können. Die Umkehrung seiner Rolle besteht hier also darin, dass sich Abraham nicht von ihnen als neu Hinzugezogener in ihre Welt einweisen lässt, sondern dass er sie in doppelter Hinsicht auf neues Gebiet führt. So stellt auch Srikanth fest:

> (…) all new residents are socialized into recognizing behaviors available to them and spaces open to them. Verghese, the outsider, surprisingly becomes not the recipient of local inscriptions but the person who reconstitutes local codes of membership. He leads a community to examine itself in its capacity to create a home for its sons. In this sense one can read his memoir as an act of reshaping the landscape. He uncovers new landmarks to the locals, laying bare

895 Vgl. Srikanth, S. 441.
896 Vgl. Srikanth, S. 441.
897 Vgl. Srikanth, S. 442.
898 Vgl. Sirkanth, S. 441.
899 Vgl. Srikanth, S. 441.

> to their own eyes the previously unseen parts of their social landscape: the hidden communities of gay men and those suffering from Aids. (…) Verghese claims the privilege of a discoverer – the first to recognize the need to engage with AIDS patients – to declare that he has "found" his own country.[900]

Während Rajani ihre Position als Außenseiterin zunehmend durch Rückzug verfestigt und in der Isolation ihre eigenen traditionellen Werte pflegt, reagiert Abraham auf seinen Status als Fremder also mit der gegenteiligen Dynamik: Er wird offensiv und er sucht die Nähe zu den Anderen.

5.5.9 Die vielfältige Zugehörigkeit des Abraham Verghese

Das Besondere an der Figur Vergheses ist schließlich auch, das sich seine Identität, wie bei vielen Figuren Nairs, aus verschiedenen Zugehörigkeiten zusammensetzt. Nairs Inszenierung seiner Figur gibt zunächst den Anschein, als sei für ihn selbst die Verkörperung eines Amerikaners zentral; seine Hinwendung zur amerikanischen Kultur, zur Lebensart eines typischen Südstaatlers, schlägt sich vielfach nieder. Seine Identität als Christ spielt dabei eine wesentliche Rolle. Auch wenn sich Abrahams Religiosität im Grunde nur durch seinen Vornamen ausdrückt sowie darin, dass er mit seiner Familie Weihnachten feiert, stellt sie dennoch eine zentrale Verbindung zur Dominanzkultur von Johnson City dar. Der intensiv gelebte christliche Glaube der Bewohnerinnen und Bewohner dieser Stadt kommt in vielen Szenen zum Ausdruck. Es beginnt schon in der Eingangsszene, in der einer der aidskranken jungen Männer aus der Großstadt zurückkehrt und sein Blick vor dem Ortseingang auf ein riesiges Plakat fällt. In großen Lettern steht darauf geschrieben: „Jesus loves Amerika". Auch in vielen Gesprächen Abrahams mit seinen Patientinnen und Patienten wird schließlich immer wieder deutlich, wie zentral das Christentum in ihrem Leben ist. Abraham ist bei ihren religiösen Zeremonien willkommen: Er wohnt zum Beispiel Gordos Taufe bei und hält Vorträge während der Gottesdienste.

Abrahams Affinität zur amerikanischen Kultur zeigt sich auch in seiner engen Freundschaft zu Allen, der in seinem gesamten Habitus als Inbegriff eines Südstaatlers inszeniert wird. Nicht zuletzt äußert sich Abrahams Hinwendung zu Amerika in seiner Vorliebe für die Musik der Südstaaten, Blues- und Countrymusik, für amerikanisches Bier und für das Motorradfahren in der weiten Landschaft Tennessees – dies lässt Fantasien eines Roadtrips, der Selbstbestimmung und der freien Bewegung im weiten Raum anklingen. In mehreren Szenen singt und musiziert Abraham selbst mit der Inbrunst eines echten Bluesmusikers.

900 Srikanth, S. 441.

Als er Allen damit einmal zum ekstatischen Tanzen bringt, erscheint dies beinahe wie ein Ritterschlag zum authentischen Amerikaner. Dass Allen Abraham tatsächlich als einen der ihren anerkennt, wird bereits in der ersten Szene der Filmhandlung deutlich. Abraham, Rajani und Baby Steven sind gerade wieder in Tennessee ankommen, Allen fährt sie in seinem Truck zu ihrem neuen Haus. In Boston habe man sich gewundert, dass er zurück nach Tennessee gewollt hätte, erzählt Abraham. Er habe ihnen erklärt, dass er wegen der Menschen zurückkomme, ergänzt Rajani. Abraham sei eben ein „Good Ol' Boy", antwortet Allen lächelnd. Und Steven, fügt er hinzu, werde auch einer werden. „Good Ol' Boy", ein umgangssprachlicher Begriff für den Typus Südstaatler, ziert außerdem am Ende des Films in Zuckerschrift die Abschiedstorte für Abraham.[901] Ein Interesse an Abrahams vielfältiger Identität und Geschichte besteht dagegen auf Seiten seiner amerikanischen Freunde trotz aller Herzlichkeit nicht. In der Art und Weise wie er von ihnen als einer der ihren aufgenommen und bezeichnet wird, gibt es keinen Raum für seine anderen Anteile und Erfahrungen. Als Sinnbild erscheint da, wie sich die Beziehung zwischen Abraham und Allen körperlich äußert: Immer wieder hebt er Abraham zur Begrüßung in einer festen Umarmung in die Luft. Diese Geste lässt die Beiden wie ein Brüderpaar erscheinen, bei dem der Ältere dem Jüngeren liebevoll, aber dennoch vereinnahmend und innerhalb eines klaren Kräfteverhältnisses begegnet.

Zu Abraham Vergheses Identität gehört jedoch auch seine Verwurzelung in Afrika sowie in gewisser Weise in Indien. Seine afrikanischen Wurzeln machen sich im Prolog und innerhalb der Filmhandlung bemerkbar. In einer Szene singt Abraham für seine Kinder *Maleika*, das Lied, das bereits den Prolog begleitete, und spielt dazu auf seiner Gitarre. *Malaika* ist Swahili und bedeutet *Guter Geist* oder *Engel*. Das afrikanische Volkslied wurde bereits von vielen Künstlern interpretiert, eine der bekanntesten Versionen stammt von der weltberühmten südafrikanischen Sängerin Miriam Makeba. Als Abraham das Lied für seine Kinder singt, dient es offensichtlich zu deren Beruhigung: Steven liegt auf einer Hängematte, Abraham singt ihn in den Schlaf. Anschließend summt er die Melodie für seinen jüngeren Sohn, der unaufhörlich weint. Gleichzeitig wirkt es, als wolle er sich in den Zeiten der inneren Aufruhr und des anschwelenden Konflikts mit Rajani selbst beruhigen, sich selbst einen Guten Geist oder Schutzengel herbei singen. Auffallend ist, dass er nur dann auf sein afrikanisches Repertoire zurückgreift, wenn er sich ganz im Privaten befindet. Die Verbindung mit Afrika, das wird hier besonders deutlich, berührt eine Ebene der Erfahrungen aus tiefster Vergangenheit.

901 Hier zeigt sich noch einmal deutlich, dass sich ein Kreis bildet, dem Rajani nicht angehört; alleine schon, weil sie eine Frau ist, kann sie kein God Ol' Boy sein.

Komplexer gestaltet sich Abrahams Bezug zu seinen indischen Wurzeln. Im Prolog des Films wird er von den äthiopischen Militärs „Indian Boy" gerufen. Ihre Worte sind hier Ausdruck einer Ausgrenzung und ihres Hasses ihm gegenüber. Als Inder identifiziert zu werden, bedeutete für Abraham Gefahr. Tatsächlich empfand er sich selbst nicht als Inder, sondern bezeichnete Äthiopien als sein Heimatland. Die indische Facette seiner Identität scheint zunächst bloß dadurch gegeben, dass seine Eltern aus Indien stammen, dass er indisch aussieht und einen indischen Akzent hat, der sich jedoch in perfektes Englisch verwandelt, sobald er seinen Studienort in Indien verlässt und in den USA lebt. Seine indischen Anteile verdeutlichen sich später, in den USA, vor allem in seinem Zusammenleben mit Rajani.

5.5.10 Das schwierige Verhältnis zu Indien

Als Abraham eines Tages mit Rajani zu einem Treffen der indischen Exilgemeinde von Johnson City geht, sind sie zu spät. Er hatte den Termin vergessen und war bis in den späten Abend hinein im Krankenhaus geblieben. Kaum angekommen spottet er, es seien dieselbe Turnhalle und dieselben Leute wie immer, nur der Gastgeber sei ein anderer. Als er anschließend einen neu Hinzugezogenen begrüßt, bietet er ihm einen Schluck aus einer Schnapsflasche an, die er in seinem Jackett versteckt gehalten hatte. Mit verschwörerischer Miene erklärt er ihm, das brauche man hier. Während Rajani mit den Frauen plaudert, wird Abraham dann von zwei älteren Herren ins Gespräch verwickelt. Es ist ein Gespräch, das ihn augenscheinlich quält. Zuerst erkundigen sich die Herren bei ihm, wie es beruflich läuft. Abraham gibt kurz zu verstehen, dass alles beim besten sei. Dann versuchen sie ihn davon zu überzeugen, ein Haus zu kaufen und nicht bloß zu mieten. Es ist klar, dass Abraham ihre Ratschläge als lästige Einmischung empfindet, doch er bleibt freundlich und posiert anschließend noch für ein gemeinsames Photo mit ihnen. Dann erkundigt er sich bei ihnen, ob sie denn wüssten, dass ein Aidsspezialist in Schweden genauso viel verdiene, wie ein Chirurg. Sie verneinen und antworten lachend, das sei doch der Grund, warum sie hier und nicht dort leben würden. Abraham kann sich erst entspannen, als er sich in einem Nebenraum, in dem die Bestuhlung lagert, mit einer Gruppe jüngerer Leute spricht. Sie versammeln sich um ihn und erkundigen sich neugierig nach seinem Beruf. Abraham versprüht Charme und gibt zotige Anekdoten zum Besten. Eine junge Frau fragt, wie es ihm gelinge, als Ausländer einen Zugang zu den einfacheren Leuten zu finden. Abraham erklärt, dass man ihm vertrauen würde, weil auch er anders als die Mehrheit sei.

Diese Szenen machen Abrahams schwieriges Verhältnis zu den indischen Anteilen in ihm besonders deutlich. Es ist Rajani, die für das Zusammentreffen mit der indischen Exilgemeinde sorgt, es scheint nicht in seinem eigenen Interesse zu liegen. Die Treffen langweilen ihn und quälen ihn bisweilen sogar so sehr, dass er sich mit Schnaps gute Laune antrinken muss. Hier wird klar, dass seine Verbindung zu Indien nicht durch sein Innerstes motiviert ist, sondern auf einer gewissen Unfreiwilligkeit, einem Gefühl der Verpflichtung basiert. Der Moment der Photoaufnahme bringt dieses Verhältnis auf den Punkt: Um die Form zu wahren, lächelt er in die Kamera; nur nach außen hin ist er präsent, die Verbindung ist rein formal. Das Gespräch mit den beiden älteren Herren offenbart die Quelle seines Unbehagens. Abraham fühlt sich von ihnen in den Entscheidungen, wie er sein Leben lebt, nicht anerkannt, sondern kontrolliert und bewertet. Anders als für die beiden Herren steht für Abraham nicht im Zentrum, etwas in der Exilgemeinde zu repräsentieren. Dazu passt, dass er erst seine Anspannung verliert, als er sich mit den jungen Frauen und Männern in den Nebenraum zurückzieht. Es ist der inoffizielle Rahmen, in dem Abraham aufblüht. Diese jungen Leute sind offenbar aufgeschlossener und denken weniger hierarchisch und statusorientiert, als die ältere Generation der Exilinder. Von ihnen erntet Abraham Bewunderung für seine berufliche Spezifizierung.

Als Inbegriff des traditionsbewussten, engstirnigen Exilinders, der die anderen kontrolliert und bewertet, tritt in *My Own Country* niemand geringeres als Mira Nair selbst auf – so, wie sie bereits in *Mississippi Masala* eine strenge Moralhüterin und Giftspritze aus der lokalen Diasporagemeinde verkörperte, die etwa die Hauptfigur Kinnu warnt, ihre Tochter hätte zu dunkle Haut, um auf dem Hochzeitsmarkt erfolgreich sein zu können. In diesem Film nun erkundigt sie sich in der Rolle der Exilinderin Saryu Joshi in strengem Tonfall bei Rajani, ob sie die Gemeinde nicht einmal wieder mit ihren indischen Tanzkünsten unterhalten könne; nur für sich selbst zu tanzen, sei doch egoistisch von ihr. Als sie gemeinsam mit ihr und einer großen Gruppe anderer Exilinderinnen beim Lebensmitteleinkauf ansteht, fragt sie sie laut und spitzfindig, was denn ihr Ehemann und „sein Aids" machen würden. Rajani reagiert beschämt; offensichtlich berührt Abrahams beruflicher Schwerpunkt ein Tabu. Als Rajani anschließend von Abraham abgeholt wird, der die Kinder auf seinem Arm trägt, kommentiert sie dies kopfschüttelnd mit den Worten, wie die Zeiten sich doch geändert hätten. Hier wird einmal mehr deutlich, dass Abraham den Exilindern in seinem Denken und Agieren zu amerikanisch ist.

An dieser Stelle ist es noch einmal interessant, die Freundschaft zwischen Abraham und Allen zu betrachten. Zu Beginn des Films schenkt Allen Abraham eine alte Triumphmaschine, die er extra für ihn präpariert hatte. Jetzt, da er ein „big shot", also ein hohes Tier sei, scherzt Allen in Anspielung auf Abrahams

neuen Job als Arzt in Johnson City, sei so ein altes Motorrad wohl nichts mehr für ihn. Natürlich ist das weit gefehlt, da sind sich Beide einig. Erfreut nimmt Abraham das Geschenk an. Ganz besonders in ihrer Freundschaft kommt zum Ausdruck, dass für Abraham die Zugehörigkeit zu den Südstaatlern einen höheren Stellenwert hat, als die Zugehörigkeit zu einer beruflichen Klasse oder Elite. Ein bestimmter amerikanischer Lebensstil, eine gewisse Selbstinszenierung als Freigeist ist ihm wesentlich wichtiger, als einen Berufsstand zu repräsentieren. Allen ist ein Mechaniker, doch Abraham verbringt seine Freizeit lieber mit ihm, als mit anderen Ärzten oder als mit anderen Migranten. Auch pflegt Abraham ein freundschaftliches, lockeres Verhältnis zu den Krankschwestern, das den hierarchischen Unterschied ihrer Berufsstände kaum erkennen lässt. Sie alle stammen aus der Gegend, was ihr starker Südstaatenakzent beweist. Der kurze, aber heftige Kuss, zu dem sich Abraham einmal mit einer der Krankenschwestern hinreißen lässt, mag auch ein Zeichen seines drängenden Wunsches sein, sich mit ihrer Welt zu verbinden. Dass es dezidiert die Welt der sogenannten einfachen Leute ist, mit der er sich identifiziert, zeigt auch seine Begegnung mit dem Krankenhausdirektor. Die Szene beginnt mit einem Schuss auf den damals amtierenden Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika, Ronald Reagan. Dann schwenkt die Kamera auf den Direktor, der sogleich das Gespräch eröffnet. Er beklagt, dass seine Klinik durch Abrahams besonderes Engagement von hohen Kosten belastet würde; durch seine Arbeit hätten sie eine Anzahl an Aidspatienten zu behandeln, wie es ihr kleines Krankenhaus eigentlich nicht leisten könne. Wut entbrannt verlässt Abraham daraufhin den Raum. Sein Weg führt direkt zu Allens Werkstatt, wo sich sein Ärger in einer wilden Musiksession und einem gemeinsamen Besäufnis entlädt. Während der Krankenhausdirektor hier also das offizielle und hochrangige Amerika repräsentiert und für einen kalten Kapitalismus zu stehen scheint, verkörpert Allen wieder den Typus des bodenständigen, ehrlichen, verlässlichen und warmherzigen einfachen Mannes.

Abrahams Ablehnung aller formeller Welten, traditioneller und etablierter Gesellschaftsformen und hierarchischen Strukturen, sowohl innerhalb des Krankenhauses als auch innerhalb der Diasporagemeinde, lassen ihn nicht nur betont unabhängig und unkonventionell erscheinen, sondern aus einem bestimmten Blickwinkel gar als ein Rebell. Es ist Abrahams Übertreten sozialer Grenzen, insbesondere in seinem Umgang mit den homosexuellen Aidspatienten, aber auch mit den sogenannten einfachen Leuten, das aus konservativer indischer Sicht eine Provokation darstellt und das ihn von der indischen Gemeinde entfremdet. Nach wie vor herrscht in Indien eine starke Tabuisierung von Homosexualität und fehlt ein öffentlicher Diskurs, wie er etwa in den USA oder den meisten europäischen Ländern möglich ist. Sudhir Kakar weist darauf hin, dass sich Homosexuelle in Indien noch heute regelrecht unsichtbar machen müssten.

Während sich Schwule in einer gesellschaftlichen und auch gesetzlichen Grauzone bewegen, seien Lesben sogar in der Situation, so gut wie gar nicht existieren zu können.[902]

Hinweise darauf, dass Abrahams Verhältnis zu Indien dennoch ambivalent ist, zeigen die Szenen des Prologs, aber auch seine Liebe zu Rajani, der Inderin. Sowohl der Prolog als auch viele Szenen, die das Liebespaar Abraham und Rajani darstellen, strahlen Wärme, Vertrautheit, Heiterkeit und Leichtigkeit aus. Sie zeugen von einer Hinwendung, einer Liebe Abrahams zu Indien.

5.5.11 Zum Schluss: Die Reise geht weiter

Auf allen filmsprachlichen Ebenen erzählt *My Own Country* davon, dass Abraham durch den Verlust seiner Heimat traumatisiert wurde und auf eine bestimmte Art und Weise darauf reagiert. Es wird deutlich, dass er durch seine Vertreibung aus seinem Geburtsland haltlos geworden ist, ein Zustand, der durch den fehlenden Bezug zu der Lebenswelt seiner Eltern noch verstärkt wird. Seine Reaktion darauf ist eine Suchbewegung sowie die Tendenz, nach Raum zu greifen, ihn geradezu abzuscannen, wie die Szene vor der Landkarte zeigt. Es ist auch seine Anpassung an amerikanische Lebensart und die damit verbundene Distanzierung von allem indischem sowie die Reduzierung des Afrikanischen auf wenige intime Momente, die seine Suche nach einem neuen, ausschließlichem Heimatort zum Ausdruck bringen. In eben diesem Punkt gerät er in Konflikt mit Rajani, die die indischen Anteile in ihm verkörpert und extern für ihn auszuleben scheint. Auch seine Berufswahl hat sich als Teil seiner Reaktion herausgestellt: Seine Rolle als Arzt mit Spezialisierung auf eine neu entdeckte Krankheit, die die Menschen in Angst und Schrecken versetzt und die zu Ausgrenzungen führt, diente der Umkehrung seiner Position als Außenseiter, des Übertretens formaler Hierarchien und unsichtbarer sozialer Grenzen.

Abrahams Entscheidung, Tennessee wieder zu verlassen, wirkt abrupt und zunächst nicht nachvollziehbar. Zwar verlässt er Johnson City nicht ohne Wehmut und Traurigkeit, wie er aus dem Off berichtet, doch offenbar bestand für ihn eine große Notwendigkeit, wieder zu gehen. Abraham teilt Rajani seinen Entschluss in dem Moment mit, in dem er sich gerade noch voller Eifer der Landkarte gewidmet hatte. Kurz zuvor war ihm jedoch in einer Art mentalem Zusammenbruch bewusst geworden, dass er an diesem Ort nicht gefunden hat, wonach er suchte: Sein eigenes Land. Die Gründe dafür liegen zum einen in seiner Rolle als Entdecker, als desjenigen, der die Bürger von Johnson City auf

902 Vgl. Kakar 2006, S. 105.

neues Terrain geführt hat. Diese Rolle kann keine Beständigkeit haben, denn sein Bemühen um mehr Akzeptanz für die Erkrankten trägt schließlich Früchte. Er hat die Menschen über Aids aufgeklärt und für mehr Offenheit und Selbstbewusstsein im Umgang mit der Krankheit gesorgt. Das Aufbrechen zu neuen Zielen kann als sein Einsehen gewertet werden, dass er seine Position der Überlegenheit früher oder später würde aufgeben müssen; es ist aus sich selbst heraus verständlich, dass die Rolle des Vorreiters mit dem Erreichen des Ziels endet. Die Macht, die Abraham innewohnte und die von seinen Traumata ablenkte, würde er bald verlieren. Der Augenblick seiner Krise, in dem er ahnt, dass sich der Rahmen seiner besonderen Zugehörigkeit in Johnson City schon aufzulösen beginnt, ist der Augenblick seines Richtungswechsels. Die Bewegung, mit der sich Abraham wortwörtlich von der Landkarte ab- und seiner Frau zuwendet, kann folglich als Sinnbild gesehen werden. Seine vielfältigen Wurzeln, das heißt auch die indischen Anteile in ihm, erlangen für ihn zum Schluss des Films neue Bedeutung. In Tennessee drohte Abraham den Bezug zu seinen Wurzeln zu verlieren. Dass er in dem Ort entgegen seiner Hoffnung doch nicht sein Land finden konnte, liegt zum anderen also daran, dass die Eindimensionalität seiner dort gelebten Identität nicht mit seiner inneren Landschaft übereinstimmte. Die Wurzeln eines Menschen, seine Identität, hängen im filmischen Kosmos Mira Nairs untrennbar mit der Familie zusammen, das zeigt die Regisseurin mit diesem Film einmal mehr.

Als Abraham zum Schluss des Films gemeinsam mit seiner Familie zu einem neuen, noch unbekannten Zuhause aufbricht, spricht er selbst davon, dass das stetige Weiterziehen zu neuen Orten möglicherweise für ihn die Funktion erfüllt, vor einem Gefühl des Verlusts zu fliehen. Sich immer neue Felder zu suchen, erscheint als Versuch, von seinen Traumata abzulenken. Gleichzeitig aber scheint die Situation zum Schluss des Films endlich stimmig zu sein; in dieser Szene wird der innere Zustand Abrahams, der den gesamten Film über in Sinnbildern, Metaphern, in Kamerapositionen und auf der Tonebene angedeutet wurde, plötzlich manifest. In diesem Bild einer Familie auf Reise äußert sich das Grundlebensgefühl des Abraham Verghese, als ein Grundgefühl, dass viele Figuren Mira Nairs prägt.

Die eigene, fortwährende Reise der Regisseurin, die sie zwischen den verschiedenen Welten hin und her pendeln lässt, führte sie im Anschluss an diesen Film wieder nach Indien. Doch bevor sie mit *Monsoon Wedding* drei Jahre nach *My Own Country* einen der *indischsten* Filme in ihrer Filmographie realisierte, drehte sie *The Laughing Club of India* (1999), einen halbstündigen Dokumentarfilm, ebenfalls in Indien. So kehrte sie auch auf der formal-stilistischen Ebene zu ihren Ursprüngen zurück. Inhaltlich erscheint *The Laughing Club of India* (2001) wie ein Aufatmen oder eine Unterbrechung der Schwere der Traumata, wie sie

sich in *My Own Country* entfaltet. *Monsoon Wedding* dagegen wendet sich wieder der Offenbarung und Verarbeitung von innerfamiliären Traumata zu, demonstriert zugleich aber auch eine große Leichtigkeit und unbändige Lebensfreude.

5.6 *Monsoon Wedding* (2001)

5.6.1 Zum Inhalt des Films

Monsoon Wedding erzählt von den turbulenten Tagen der Vorbereitungen eines Hochzeitsfests. Der Film endet mit dem Abend der Zeremonie. Hochzeit feiern Aditi (Vasundhara Das) und Hemant (Parvin Dabas), deren Ehe traditionsgemäß von ihren Eltern gestiftet wurde. Hemant ist ein NRI; er ist ein Inder, der nach Texas ausgewandert ist. Aditi lebt bei ihren Eltern, Lalit (Naseeruddin Shah) und Pimmi Verma (Lillete Dubey), in Neu-Delhi. Das Einfamilienhaus der Vermas, in dessen Garten die Feierlichkeiten stattfinden, stellt den Hauptschauplatz der Filmhandlung dar. Zu der Kleinfamilie gehört außerdem Aditis jüngerer Bruder Varun (Ishaan Nair), der noch im Teenageralter ist. Im Gegensatz zur Braut Aditi, die dem klassischen Rollenbild anscheinend gerecht wird, gelingt es Varun nicht, den von außen kommenden Erwartungen zu entsprechen. Zu dem Unglück seines Vaters sind Kochen und Tanzen seine großen Leidenschaften. Lalit bewertet Varuns Verhalten als unmännlich und wünschte, er würde sich auf Sport und intellektuelle Leistungen konzentrieren. Zu der Großfamilie gehören zahlreiche Onkel, Tanten, Cousinen und Cousins, die in der ganzen Welt verstreut leben. Zu dem besonderen Anlass des Hochzeitsfests kommen sie alle im Haus der Vermas zusammen. Auch Aditi wird nach ihrer Hochzeit Indien verlassen. Sie wird mit Hemant in den USA und damit in großer Distanz zu ihrer Familie leben.

Obwohl beiden Familien der Brautleute einen modernen, westlich geprägten Lebensstil zeigen, sind das Arrangement der Ehe durch die Eltern sowie der traditionelle Ablauf der Hochzeitsfeier offenbar für alle Beteiligten eine Selbstverständlichkeit. Der Tradition entsprechend soll es ein opulentes Fest geben und die Tochter mit einer großzügigen Mitgift ausgestattet werden. Lalit Verma stürzt sich dafür in Unkosten. Während er zunächst als wohlhabender Unternehmer erscheint, stellt sich im Verlauf der Filmhandlung heraus, dass er unter großen finanziellen Nöten leidet. So ist er gezwungen, sich das fehlende Geld bei Bekannten zu leihen. Dies ist ein Widerspruch von vielen, die während der Vorbereitungen des Fests an die Oberfläche geraten. Auch Aditi erweist sich als eine Andere, als sie anfangs erscheint. Nach außen hin erfüllt sie das traditionelle

Ideal einer indischen Frau, das heißt einer braven Tochter und fügsamen, ehrbaren Braut. Tatsächlich hat sie jedoch eine Affäre mit einem verheirateten Mann. Es ist ihr ehemaliger Chef Vikram (Sameer Arya), ein Fernsehmoderator. In einer Szene erklärt Aditi ihrer Cousine Ria (Shefali Shetty), weshalb sie sich dennoch für die Ehe mit Hemant entschieden hat. Sie habe erkannt, dass die Beziehung zu Vikram perspektivlos für sie sei. Sie gehe davon aus, dass sich ihr Geliebter niemals von seiner Ehefrau scheiden lassen würde. Sie wünsche sich ein eigenes Zuhause und das verspreche die Eheschließung mit Hemat. Weil Aditi ihre Ehe nicht auf einer Lüge aufbauen will, beichtet sie ihrem zukünftigen Mann die Affäre mit Vikram. Hemant bekommt einen Wutausbruch, doch dann verzeiht er ihr. Unabhängig von der Lenkung durch die Großfamilien entdecken die Beiden schließlich ihre Zuneigung füreinander.

Neben Aditi und Hemant finden in *Monsoon Wedding* weitere Paare zusammen, eines davon sind der Hochzeitsplaner P.K. Dubey (Vijay Raaz) und das Hausmädchen Alice (Tillotama Shome). Wie Aditi und Hemant durchlaufen sie zunächst eine Krise, bevor sie ein glückliches Paar werden. In einer Szene probiert Alice heimlich Schmuck von Aditi an, während sie ihr Zimmer reinigt. Angestellte von Dubey, die sie dabei beobachten haben, beschuldigen sie des Diebstahls. Voller Scham darüber, bei ihrem geheimen Verkleidungsspiel vor dem Spiegel beobachtet worden zu sein, meidet Alice von nun an den Kontakt zu Dubey und seinen Leuten. Doch dieser wirbt um sie, bis er ihr Herz gewonnen hat. Am Rande der Hochzeit von Aditi und Hemant feiert das Paar in einer improvisierten Zeremonie ihre eigene Hochzeit.

Eine weitere Parallelgeschichte des Films rankt sich um Aditis engste Vertraute, ihre Cousine Ria. Deren verstorbener Vater war einst das Oberhaupt der Familie. Seit seinem Tod kümmert sich Lalit um seine Nichte, als wäre sie seine eigene Tochter. Ria will in die USA gehen, um kreatives Schreiben zu studieren. Als Lalit diesen Wunsch während eines Abendessens verkündet, bietet ein Onkel an, sie dafür finanziell zu unterstützen. Es ist Tej Puri (Rajat Kapoor), der Ehemann von Lalits ältester Schwester. Er hat nach dem Tod von Rias Vater die Rolle des Familienoberhaupts übernommen. Ria reagiert abweisend auf Tej Puris großzügiges Angebot. Überhaupt behandelt sie ihn trotz seiner Freundlichkeit auffallend kühl. Eines Abends steigert sich ihre Ablehnung zu offener Wut: Als Tej Puri mit Aliya (Kemaya Kidwai), einer anderen, noch jüngeren Nichte zu einer Spazierfahrt aufbrechen will, stoppt sie seinen Wagen und reißt das Kind an sich. Lauthals klagt sie ihn an: Als sie selbst noch ein kleines Mädchen war, habe Tej Puri sie sexuell missbraucht. Nun will sie ihre Cousine Aliya vor ihm beschützen. Die Situation eskaliert, als andere Gäste herbeieilen. Sie erklären Ria für verrückt. Tej Puris Ehefrau (Ira Pandey) unterstellt Ria gar, dass sie als unverheiratete Frau unter Wahnvorstellungen leide. Tief enttäuscht verlässt Ria

daraufhin das Haus der Vermas und die Hochzeitsgemeinschaft. Lalit ist verweifelt. Er fühlt sich seinem Schwager, dem Peiniger Rias, verpflichtet. Tej Puri hat ihn stets finanziell unterstützt, außerdem ist seine Loyalität eine Frage der Familienhierarchie. Gleichzeitig bricht es Lalit das Herz, was seiner Ziehtochter angetan wurde. Er fährt zu Ria und bittet sie, wieder nach Hause zu kommen. Als er beteuert, ohne sie könne die Hochzeit nicht stattfinden, folgt ihm Ria. Zunächst werden die Feierlichkeiten fortgesetzt, als sei nichts geschehen. Doch bei einer Zeremonie, bei der die Ahnen der Familie geehrt werden, stoppt Lalit die Farce: Vor dem Abbild seines verstorbenen Bruders, Rias Vater, verweist er Tej Puri und seine Schwester, dessen Ehefrau, des Hauses. In nun gelöster Stimmung wird das Fest weiter gefeiert. Zum Schluss des Films, als ein heftiger Monsunregen einsetzt, tanzen alle ausgelassen unter dem Hochzeitszelt.

5.6.2 Ein persönlicher Film

Mira Nair hat *Monsoon Wedding* verschiedentlich als einen ihrer persönlichsten Filme bezeichnet. Dieser Film, so erklärte sie beispielsweise in einem Interview, sei quasi an ihrem eigenen Küchentisch entstanden.[903] Auch als Nair zur Vorbereitung des Drehs gemeinsam mit ihrer Drehbuchautorin Sabrina Dhawan nach Indien reiste und dort ein Hochzeitsfest besuchte,[904] musste sie nicht wirklich Neuland betreten. Sie selbst habe eine solche Hochzeit gefeiert, als sie ihren ersten Mann Mitch Epstein ehelichte, berichtete Nair.[905] Tatsächlich knüpft die Regisseurin mit diesem Film in vielfacher Hinsicht an ihre Ursprünge an. Nach *Mississippi Masala*, *The Perez Family* und *My Own Country*, die hauptsächlich in den USA spielen und Geschichten der Migration erzählen, und nach *Kama Sutra: A Tale of Love*, dessen Geschichte im historischen Indien des sechzehnten Jahrhunderts angesiedelt ist, kehrte Nair mit *Monsoon Wedding* erstmals nach *Salaam Bombay!* wieder für den Dreh eines Spielfilms in das gegenwärtige Indien zurück. Während der Dreh- und Handlungsort ihres ersten fiktionalen Films Mumbai ist, spielt *Monsoon Wedding* in Neu-Delhi. In beiden Fällen ist der urbane Schauplatz von essentieller dramaturgischer Bedeutung. In einem Interview mit dem *Film-Dienst* bezeichnete Mira Nair *Monsoon Wedding* als „(…) eine Hommage an Neu-Delhi, so wie *Salaam Bombay!* eine an Bombay war.“[906] In *Salaam Bombay!* steht das Leben der Kinder auf den Straßen von Mumbai im Zentrum der Geschichte. Die Armut und das Gewaltpotenzial dieser

903 Vgl. Nair im Interview mit Regnier, S. 65.
904 Vgl. Dhawan im Interview mit Muir, S. 169.
905 Nair im Interview mit Stein, S. 30.
906 Nair im Interview mit Köhler 2002, S. 12.

Stadt, aber auch ihre positive Kraft, die sich zum Beispiel in ihrer Bedeutung als Filmhauptstadt äußert, sind zentraler Bestandteil der Handlung. In *Monsoon Wedding* ist die Prägung Neu Delhis als moderne Großstadt zum einen und als Schauplatz traditionellen Lebens zum anderen eine wichtige Komponente des Films. Hinzu kommt die Bedeutung der Stadt als Schmelztiegel unterschiedlicher Volksgruppen Indiens. Tatsächlich ist Neu-Delhi eine innerindische Immigrantenstadt, in die nach der Teilung des Landes vor allem Punjabis aus dem Gebiet des heutigen Pakistans umgesiedelt sind.[907]

Mit *Monsoon Wedding* kommt die Regisseurin auch zu ihren Wurzeln zurück, was die Unabhängigkeit der Produktion betrifft. Nach Filmen wie *Mississippi Masala*, *The Perez Family* oder *Kama Sutra*, die ihr als Koproduktionen großer Hollywoodproduktionsfirmen Kompromissbereitschaft abverlangten, galten ihr bei diesem Film nach eigener Aussage ihre Autorenschaft und ihre Freiheit[908] wieder als oberste Prämisse, sei es unter den Bedingungen extremer finanzieller Knappheit oder eines beinahe unerfüllbaren Terminplans, nämlich eines zeitlichen Rahmens von lediglich dreißig Drehtagen:[909]

> I wanted to return to my old habits of guerilla film-making. (…) I wanted to make a film in just 30 days. That was the original premise: to prove to myself that I didn't need the juggernaut of millions of dollars, studios, special effects and plenty of men insuits to make a good story in the most interesting visual way possible.[910]

Mit der Konzentration auf den Schauplatz des Hauses der Familie Verma und der Begrenzung des Handlungsrahmens auf wenige Tage der Hochzeitsvorbereitungen, bestand also nicht nur produktionstechnisch, sondern auch dramaturgisch eine eng umrissene Ausgangslage. Während die Plots von Filmen wie *Mississippi Masala* oder *The Perez Family* mehrere Nationen umspannen, steht in diesem Film der familiäre Mikrokosmos im Zentrum des Geschehens. Die Diaspora, in der eine Vielzahl der Familienmitglieder lebt, ist ein wichtiger Hintergrund; das besondere Ereignis des Zusammentreffens aller Familienmitglieder im Haus der Brauteltern bildet jedoch den eigentlichen Brennpunkt. Der Druck, ausgelöst durch die Seltenheit dieser Zusammenkunft, und die Dauerpräsenz aller Verwandter auf engstem Raum generieren eine hochgradig spannungsgeladene Atmosphäre, in der vielfältige Emotionen freigesetzt werden: Es wird gestritten, geliebt, getrauert, es wird sich verliebt, es wird gehasst, es treten verborgene Traumata zutage und es werden Wahrheiten ausgesprochen. Am Ende kann nichts vor den Anderen verborgen bleiben. Der besonderen Kraft eines großfamiliären Zusammentreffens, die in diesem Film für die Zuschauerinnen und Zu-

907 An dieser Stelle ist daran zu erinnern, dass Mira Nair selbst eine Punjabi ist.
908 Vgl. Nair im Interview mit Greer.
909 Vgl. Nair im Interview mit Schweiger, S. 56 und vgl. Nair im Interview mit Greer.
910 Nair im Interview mit Variety 2002, S. 14.

schauer so deutlich spürbar wird, war Nair bereits bei *So far from India* auf der Spur. Sie hat ihren Keim zudem in dem persönlichen Leben der Regisseurin, wie sie in verschiedenen Interviews betonte: "All of those things came from my family, especially the spirit of the film."[911] Zum einen mag die Regisseurin mit diesen Worten die eigene, innere Erfahrung angesprochen zu haben, in einer Großfamilie aufgewachsen zu sein. Zum anderen meinen ihre Worte die konkrete Beteilung ihrer Familie an dem Filmprojekt. Familienmitglieder Mira Nairs liehen für den Filmdreh ihr Haus, ihre Kleidung und Schmuck, sie sorgten für das Catering und übernahmen alle Statistenrollen, in einem Fall sogar die Hauptrolle: Varun Verma wurde von Mira Nairs Neffen Ishaan Nair gespielt.[912]

Weitere wichtige Funktionen wurden von Nairs Filmfamilie übernommen, das heißt ihrer Crew, mit der sie immer wieder zusammenarbeitet: Sabrina Dhawan war die Drehbuchautorin, sie hatte kurz zuvor als Regieassistentin für *The Laughing Club of India* mit Nair zusammengearbeitet und schrieb später das Drehbuch zu *11'09''01 – September 11*. Verantwortlich für die Kamera war Declan Quinn, der bereits bei *Kama Sutra: A Tale of Love* (1996) erster Kameramann war. Die Produktion setzte sich aus Mira Nair selbst und Caroline Baron zusammen, die schon *Kama Sutra* koproduziert hatte. Die Produktionsleitung wurde von Jonathan Sehring und Caroline Kaplan geführt. Cutterin des Films war Allyson C. Johnson, sie übernahm später auch in *11'09''01 – September 11*, *Vanity Fair*, *The Namesake*, *8* und *New York, I love you* den Schnitt. Das Setdesign wurde zum wiederholten Mal von Stephanie Carroll geleitet, auch sie arbeitete anschließend noch bei einer Reihe von Filmen mit Nair zusammen.

5.6.3 Zwischen Lob und Kritik, zwischen Bollywood und Hollywood

Monsoon Wedding wurde nach *Salaam Bombay!* der zweite große Erfolg Mira Nairs. So erhielt der Film bei den Internationalen Filmfestspielen in Venedig 2001 den Goldenen Löwen. Weitere Auszeichnungen waren zum Beispiel die Nominierung als bester fremdsprachiger Film für einen Golden Globe im Jahr 2002, der British International Film Award 2002, ebenfalls in der Kategorie bester ausländischer Film, und im selben Jahr die Nominierung für den BAFTA Film Award. Auch die Kritiken der Fachpresse waren überwiegend positiv: Der Film sei „mitreißend"[913], „voller Wärme und Sympathie"[914], verbinde „die märchenhafte Künstlichkeit populärer indischer Musical-Melos ganz selbstver-

911 Nair im Interview mit Schweiger, S. 56.
912 Vgl. Nair im Interview mit Schweiger, S. 56.
913 Lang, S. 181.
914 Pauli 2002, S. 100.

ständlich mit der filigranen Vielschichtigkeit westlicher Ensemble-Kinokunststücke“[915] lobt etwa der Kritiker Harald Pauli im *Fokus*. Farbensattheit, Figurenreichtum[916] und seine „ansteckende Lebenslust“[917] gäben dem Film „seine Unwiderstehlichkeit“[918], so der Kritiker Urs Jenny im *Spiegel*. Oliver Rahayel schreibt im *Film-Dienst*, es gelinge Nair, „(…) dass jede einzelne Figur nicht nur lebendig wird, sondern auch Sympathie erzeugt.“[919] Zudem zeige sie Geschick darin, wie sie die verschiedenen Episoden des Films miteinander verknüpfe.[920] Vielfach wurde dem Werk eine regelrechte Sogwirkung bescheinigt, die oft auf die Darstellung der großfamiliären Vitalität zurückgeführt wurde; man könne der „Vollkommenheit dieser familiären Idylle nicht entkommen und man will es auch gar nicht (…) selten war man stärker davon überzeugt, dass die Idee der Großfamilie durchaus angenehme Seiten haben könnte“ [921] meint etwa Doris Kuhn in der *Süddeutschen Zeitung*. Man habe das Gefühl, „mittendrin zu stecken, mit am Tisch zu sitzen“[922], als sei „jeder Zuschauer ein Familienmitglied“[923], so auch Christiane Peitz in der *Zeit*. Jedoch gab es auch kritische Stimmen, die sich auf eben jene Wohlfühlatmosphäre und Zugänglichkeit bezogen. Ebenfalls Doris Kuhn bemängelt: „Monsoon Wedding beschwört eine Drei-Tage-Party herauf, in deren Luxus und Wärme man genug Westliches findet, um sich zu Hause zu fühlen.“[924] „Die Fremde“ kritisiert sie, würde „aufs Pittoreske reduziert“.[925] Weiter schreibt sie, der Film erlaube trotz einiger Zwischenschnitte auf das Stadtleben Neu-Delhis „nur so viel Andersartigkeit, dass man freundliche Sympathie verspürt für den Charme des Landes“[926]. Gedanken an Unterdrückung oder Armut würden schlicht verpuffen.[927] Der Ton des Films bleibe „moderat“[928], resümiert auch Christiane Peitz und weiter: Bei „allem Mut zum Tabubruch (…) vermeidet Nair jede Zuspitzung. Der Konfliktstoff bleibt milde gewürzt“[929]. Eben dieser letztlich „versöhnliche Grundton“[930] habe ihr

915 Pauli 2002, S. 100.
916 Vgl. Jenny 16/2002, S. 175.
917 Jenny 16/2002, S. 175.
918 Jenny 16/2002, S. 175.
919 Rahayel, S. 16.
920 Vgl. Rahayel, S. 16.
921 Kuhn, S. 14.
922 Peitz (Christiane), S. 37.
923 Peitz (Christiane), S. 37.
924 Kuhn, S. 14.
925 Kuhn, S. 14.
926 Kuhn, S. 14.
927 Vgl. Kuhn, S. 14
928 Peitz (Christiane), S. 37.
929 Peitz (Christiane), S. 37.
930 Peitz (Christiane), S. 37.

womöglich den Erfolg beschert. Darüber hinaus bemängelt sie, dass sich schließlich alle Gegensätze und Widersprüche, von denen der Film lebt, in Wohlgefallen und „Tanzrunden“[931] auflösen würden.[932] Andreas Kilb von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* sieht diesen Effekt ebenfalls und schreibt, Nair blende alle Widersprüche aus.[933] *Monsoon Wedding*, der offenbar gleichzeitig „mild und wild, angepasst und rebellisch“[934] sein wolle, lande schließlich im „Mainstream“[935]. Dies führt er darauf zurück, dass der Film „(…) in zwei entgegengesetzte Richtungen schaut, auf den indischen und auf den internationalen Markt – nach Bollywood und nach Hollywood.“[936] In der „Zweisprachigkeit, die auch eine Doppelzüngigkeit“[937] sei, liege „das ästhetische und dramaturgische Problem“[938] des Films. Die Kritik von Marli Feldvoß in der *Epd Film* fiel gemischt aus. Im Gegensatz zu *Kama Sutra*, den sie scharf kritisiert hatte, bescheinigt sie *Monsoon Wedding* eine gelungene „(…) Gradwanderung zwischen musikalisch unterfütterter Unterhaltung und einer gerade noch glaubwürdigen Konfliktbewältigung, die nahe am Fotoroman vorbeischlittert.“[939] Doch der Film sei schließlich eine „Verbeugung vor der Lebenskunst und Lebenslust der heimatlichen Punjabi-Kultur und vor der sich immer wieder erneuernden Kraft der Familie (…)“[940]. Die Liebesgeschichte zwischen Alice und Dubey hob sie als „märchenhafte, immer wieder ironisch gebrochene Romanze“[941] hervor, die Gesangs- und Tanzeinlagen nannte sie „hinreißend(en)“[942]. Doch „(..) schleicht sich bald der Eindruck ein, dass es (…) einer harmonie-süchtigen Regisseurin darum geht, der ganzen Welt zu beweisen, wie segensreich die Globalisierung und der neue Wohlstand für alle sei, der in den letzten zehn Jahren über Indien hereingebrochen ist.“[943] Es fehle Nair in diesem Film die „lokal oder national orientierte Detailgenauigkeit und Wirklichkeitstreue“[944], die ihr in früheren Filmen wie *Salaam Bombay!* geglückt sei. Hier siege stattdessen „der Gestus eines neuen nivellierenden Weltkinos“[945]; *Monsoon Wedding* entwerfe „(…)

---

931 Peitz (Christiane), S. 37.
932 Vgl. Peitz (Christiane), S. 37.
933 Vgl. Kilb 18.04.2002 S. 45.
934 Kilb 18.04.2002, S. 45 .
935 Kilb 18.04.2002, S. 45.
936 Kilb 18.04.2002, S. 45.
937 Kilb 18.04.2002, S. 45.
938 Kilb 18.04.2002, S. 45.
939 Feldvoß 2002 (*Epd Film*), S. 24.
940 Feldvoß 2002 (*Epd Film*), S. 23.
941 Feldvoß 2002 (*Epd Film*), S. 24.
942 Feldvoß 2002 (*Epd Film*), S. 23.
943 Feldvoß 2002 (*Epd Film*), S. 23.
944 Feldvoß 2002 (*Epd Film*), S. 25.
945 Feldvoß 2002 (Epd Film), S. 25.

letztlich eine weitgehend funktionierende prosperierende klassenlose Gesellschaft (…) und (setze) neoliberales Wunschdenken an die Stelle indischer und anderer Wirklichkeiten (…)“[946].

Nairs große Hoffung, ihr Film würde vor allem auch in Indien ein Erfolg werden, erfüllte sich tatsächlich.[947] Auch ein Jahr nach seinem Start lief *Monsoon Wedding* noch in den indischen Kinos.[948] Sie habe den Inderinnen und Indern zeigen wollen, „wie es bei ihnen aussieht, mitten in einem unglaublich dynamischen Umbruch“[949] erklärte die Regisseurin in einem Interview. Trotz ihres realistischen Ansatzes – oder interessanterweise auch gerade deshalb –, wurde der Film ebenso in Kreisen des sogenannten Bollywoods, das heißt des Hindi-Films, anerkannt und bewundert.[950] Die *India Today* etwa bescheinigte Nairs Hochzeitsdarstellung ein hohes Maß an Authentizität: Ihr Film spiegle wider, dass Hochzeiten im gegenwärtigen Indien in ihrer Extravaganz und ihrem Überschwang durchaus auch einem Hindi-Film entstammen könnten und umgekehrt: Die Grenzen seien hier fließend.[951] Nair erklärte in einem Interview mit der *taz* selbst, dass dies ihre Absicht gewesen sei:

> Ich wollte einen Film über das moderne, zeitgenössische Indien machen. Damit ist Bollywood untrennbar verbunden.[952]

Tatsächlich werden in *Monsoon Wedding*, ähnlich wie in *Salaam Bombay!*, zwei unterschiedliche Tendenzen deutlich: Zum einen orientiert sich Nair an der Wirklichkeit, wobei in manchen Momenten gar der Eindruck des Dokumentarischen entsteht. Dies ist etwa der Fall, wenn Nair Bilder von Neu Delhi zeigt, von dem lebendigen Treiben auf den Straßen.[953] Zum anderen zeugt der Film von der Lust an einer opulenten Inszenierung, die wie zu Beginn dieser Arbeit beschrieben eben an klassische Hindi-Filme erinnert. Welche Einflüsse genau auf den Film wirksam werden und wie differenziert seine Textur letztlich ist, sollen die eingehende Analyse und zunächst der Vergleich mit offensichtlichen Vorbildern deutlich machen.

946 Feldvoß 2002 (Epd Film), S. 25.
947 Vgl. Nair im Interview mit Jenny 16/2002, S. 175.
948 Vgl. Nair 2002.
949 Nair im Interview mit Jenny 16/2002, S. 175.
950 Vgl. Nair im Interview mit Jenny 16/2002, S. 175.
951 Vgl. Renuka, S. 32 ff.
952 Nair im Interview mit Leweke, S. 16.
953 Diese Bilder erinnern stark an *The Laughing Club of India*, in dem Nair auf sehr ähnliche Weise die Großstadt Mumbai filmisch beschreibt.

5.6.4 Vorbilder und Inspirationen

5.6.4.1 Dogmafilm und Neorealismus

Trotz der Subjektivität und Originalität, die dem Film durch die persönliche Perspektive der Regisseurin gegeben ist, lässt *Monsoon Wedding* klare Vorbilder erkennen. Betrachtet man die formale Gestaltung, drängt sich ein Vergleich mit Dogmaproduktionen auf, besonders mit Thomas Vinterbergs *Festen* (*Das Fest*, Dänemark, Schweden, 1998), der ebenfalls von einem Familienfest und der Aufdeckung eines Missbrauchs erzählt. Wie in dem Manifest der Dogma-Filmemacher festgehalten, so wurde auch *Monsoon Wedding* überwiegend per Handkamera gedreht. Dieses filmische Mittel gehört zu einer Reihe von Stilmitteln, die den speziellen Stil eines Dogmafilms ausmachen und der von Sabrina Dhawan als „flavour of the year“[954] bezeichnet wurde. Nair selbst erklärte ebenfalls, dass sie durch die Dogmamethode inspiriert worden sei.[955] Tatsächlich schwimmt *Monsoon Wedding* filmgeschichtlich auf einer Modewelle mit, die Mitte der neunziger Jahre ausgehend von der dänischen Autorenbewegung um Lars von Trier startete. Ziel dieser Bewegung war es, durch bestimmte Dogmen bei der formellen Gestaltung der Filme, das heißt in erster Linie durch die Missachtung technischer Perfektion, einer von ihnen beklagten, zunehmenden Wirklichkeitsentfremdung im Film entgegen zu wirken. *Festen* eignet sich außerdem zu einem Vergleich mit *Monsoon Wedding*, weil auch hier unter der emotionalen Hochspannung der Zusammenkunft einer Familie ein schreckliches Geheimnis, nämlich der Missbrauch eines Sohns, an die Oberfläche gerät. So kann man davon ausgehen, dass auch im Fall von *Monsoon Wedding* die Entscheidung, per Handkamera zu drehen, nicht nur auf den pragmatischen Grund der Einsparung von Produktionskosten zurückzuführen ist. Dank dem Einsatz der Handkamera, die sich inmitten der agierenden Personen bewegen kann, so erklärte Nair in einem Interview mit Bonnie Greer, sei es möglich geworden, eine große Nähe zwischen den Protagonistinnen und Protagonisten ihres Films und deren Betrachtern vor der Leinwand herzustellen. Damit würde die Grundidee des Films erfüllt, das heißt eine intime, familiäre Atmosphäre zu schaffen und den Eindruck entstehen zu lassen, man befände sich an ihrem eigenen Esstisch.[956] Wie erwähnt knüpft Nair damit auch an ihre Ursprünge als Filmemacherin an; *Monsoon Wedding* wirkt phasenweise wie ein Cinéma Vérité.

---

954 Dhawan im Interview mit Muir, S. 168.
955 Vgl. Nair 2002, S. 14.
956 Vgl. Nair im Interview mit Greer.

Ein gutes Beispiel für die Flexibilität und Spontaneität des Kamerablicks ist die Dinnerszene im Wohnzimmer der Familie Verma, nachdem die erste große Gruppe an Verwandtschaft eingetroffen ist. Auch hier wurde nicht etwa die geordnete Choreographie einer im Drehplan vorgesehenen Konversation und Interaktion umgesetzt. Stattdessen wurde viel improvisiert. Die Familienmitglieder reden wild durcheinander und fangen plötzlich an, zu singen und zu tanzen. „*Monsoon Wedding* was a constant movement" bemerkte die Setdesignerin des Films, Stephanie Carroll, mit Verweis auf diese Szene.[957] Die ständige Bewegung aufzunehmen wäre mit einer statischeren Kameraführung wohl wesentlich schwerer möglich gewesen. Dies gilt auch für die finale Szene des Films, in der alle Protagonistinnen und Protagonisten gemeinsam unter dem Festzelt tanzen. Indem sich die Kameraleute direkt unter die ausgelassenen feiernden Hochzeitsgäste mischten, gelang es, die euphorische Stimmung und absolute Lebendigkeit dieser Szene einzufangen. Tatsächlich besteht der Film zu großen Teilen aus Inspiration, wie Nair in einem Interview berichtete.[958]

In einer weiteren Szene versammelt sich die gesamte Familie im Wohnzimmer, diesmal um die offizielle Verlobungszeremonie von Aditi und Hemant zu begehen. Die Szene beginnt in einer Einstellung von großer Tiefenschärfe, das heißt, die gesamte Bildtiefe ist im Schärfenbereich dargestellt. Im Vordergrund steht Lalit mit dem Vater seines zukünftigen Schwiegersohns, Mohan Rai, und an ihrer Seite ein Onkel. Lalit erkundigt sich bei Herr Rai, was dieser zu trinken wünsche. Im Hintergrund des Bildes sieht man mehrere Familienmitglieder. Sie sitzen oder stehen in Grüppchen beisammen, unterhalten sich und begutachten Geschenke für das Brautpaar. Die innere Montage dieser Szene erweitert also die Sicht der Zuschauerinnen und Zuschauer und gibt ihnen außerdem die Möglichkeit, selbst einen Fokus zu wählen. Dem *Film-Dienst* gegenüber äußerte Nair, *Monsoon Wedding* sei auch als „eine(n) kleine(n) Referenz an Fellini"[959] zu verstehen. Zumindest zu Beginn seiner Karriere als Filmregisseur ist Fellini dem Kreis um Roberto Rossellini zuzuordnen, einem der wichtigsten Vertreter des italienischen Neorealismus der fünfziger Jahre. Wie bereits in den vorhergehenden Kapiteln beschrieben, gilt innere Montage als ein typisches Merkmal dieser filmgeschichtlichen Epoche und diente hier vor allem dazu, soziale Realitäten und ihre Atmosphäre für die Zuschauerinnen und Zuschauer greifbar zu machen. Als Drehbuchautor von Rossellinis *Rom – offene Stadt* (1945) und *Paisà* (1946) gestaltete Fellini die Anfänge des Neorealismus entscheidend mit.[960] Einige Jahre später jedoch, innerhalb einer Spaltung des

957 Vgl. Carroll im Interview mit Muir, S. 176.
958 Vgl. Nair im Interview mit Greer.
959 Nair im Interview mit Köhler 2002, S.12.
960 Vgl. Koebner, S. 222.

Neorealismus in verschiedene intellektuelle Lager, wurde Fellini, der eine unabhängige Position einnahm und seine eigene Filmsprache entwickelt hatte, Verrat des Neorealismus vorgeworfen.[961] Möglicherweise ging es Mira Nair bei ihrer Aussage zu der Referenz an Fellini nicht nur um seine anfänglich neorealistische Prägung, sondern überhaupt um seine außergewöhnliche und eigenwillige Filmkunst. Innere Montage erwies sich bereits bei *Salaam Bombay!* als stimmig. Ähnlich wie in dem semi-dokumentarischen Film erfüllt in *Monsoon Wedding* der wiederholte Einsatz dieses filmischen Mittels den Zweck, eine bestimmte soziale Realität in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen: Durch innere Montage entsteht in Szenen wie der Hochzeitszeremonie ein Abbild der gesamten sozialen Dynamik, die aus verschiedenen, gleichzeitig stattfindenden Interaktionen resultiert. Die Kamera verfolgt das Geschehen, ohne sich auf einen Punkt festzulegen und damit ohne eine bestimmte Perspektive einzunehmen. Als Verstärkung des Dokumentarcharakters wirkt Lalits Auftritt im Hintergrund, der das Geschehen mit seiner eigenen Videokamera filmt.

Der Eindruck der Objektivität verflüchtigt sich in der Sequenz der Verlobungszeremonie für einen kurzen Moment, als Aditi plötzlich in der vorderen Bildebene vor die Kamera tritt. Offensichtlich kommt sie im Gegensatz zu den anderen Familienmitgliedern verspätet hinzu. Während sie ihr Gesicht für einen kurzen Moment der Kamera zuwendet, verschwimmt der Hintergrund ins Unkenntliche. Der Fokus liegt jetzt ausschließlich auf Aditis Gesicht, das sich durch eine Einstellung in Nah unmittelbar vor der Kamera befindet. Anscheinend ist Aditi von den anderen Anwesenden noch nicht bemerkt worden, denn das Treiben geht der Geräuschkulisse nach zu urteilen ungeachtet ihrer Ankunft weiter. Aditi macht sich nicht bemerkbar, sie schweigt. Ihr Blick scheint einen verbündeten Partner zu kontaktieren, der sich in ihrer direkten Nähe befinden muss. Sie blickt knapp und kaum merklich an der Kamera vorbei. Durch diese Blickrichtung Aditis und ihre unmittelbare Nähe zur Kamera ergibt sich für die Zuschauerinnen und Zuschauer des Films der Eindruck, eben diese verbündeten Partnerinnen beziehungsweise Partner zu sein. Aditis Gesichtsausdruck scheint eine Verunsicherung auszudrücken, in ihrem Blick liegt eine Mischung aus gespannter Erwartung und Angst vor dem, was jetzt kommen mag. Dieser Blick ist damit Ausdruck ihrer Suche nach Beistand und Ermutigung. Die folgende Einstellung offenbart ihre tatsächlichen Unterstützer: Sie zeigt Aditi nun aus der gegenüberliegenden Sicht, das heißt aus der Perspektive der Familie, wie sie gemeinsam mit ihren Cousinen Ria und Alyia den Raum betritt. Ria und Alyia stehen Aditi wortwörtlich zur Seite, sie halten sie jeweils an einem Arm und begleiten sie in den Raum hinein. Mit der nächsten Kameraeinstellung wechselt

961 Vgl. Koebner, S. 224.

die Perspektive wieder. Die Hinterköpfe Aditis und Rias erscheinen nun unscharf im Vordergrund, ihr zukünftiger Schwiegervater ist im Hintergrund in voller Bildschärfe zu sehen. Er entdeckt seine zukünftige Schwiegertochter und heißt sie freudig willkommen. Im nächsten Bild ist Hemant im Bild, der sich der eintretenden Aditi zuwendet. Die Kamera vollzieht seinen Blick nach, indem sie durch den Raum schwenkt und auf Aditi ruhen bleibt. In einer Totalen öffnet sich dabei der Blick auf den gesamten Raum, wieder lässt eine große Tiefenschärfe dabei alle Aktionen innerhalb des Raumes sichtbar werden. Im Bildvordergrund stehen zwei weibliche Familienmitglieder mit dem Rücken zur Kamera, eine von ihnen ist Aditis Mutter. Sie sind Aditi, die im Bildhintergrund von ihrem Schwiegervater mit einem Kuss auf die Wange begrüßt wird, zugewandt. Auf derselben Bildebene weiter rechts spricht ihre Cousine Ayesha mit Varun, ihrem Bruder.

Zwar rückt Aditi innerhalb der traditionellen Zeremonie durch ihr einzelnes und zeitversetztes Auftreten ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Familie. Die filmsprachliche Umsetzung durch die innere Montage relativiert jedoch Aditis exponierten Status, den sie auf der Handlungsebene einnimmt: Alle Bildelemente werden gleichwertig betont. Man könnte diese Darstellungsweise als Ausdruck dessen verstehen, dass die Eheschließung Aditis und Hemants in erster Linie eine gesamtfamiliäre Angelegenheit ist und die Beiden noch keine eigene Beziehung zueinander entwickelt haben. Die zukünftigen Brautleute dominieren die Inszenierung nicht, sondern fügen sich ihrer vorgesehen Rolle innerhalb des familiären Systems. Das offizielle Auftreten Aditis, in ihrem traditionellen Verlobungskleid und geleitet von zwei unverheirateten Cousinen, mit denen sie ihrem zukünftigen Ehemann entgegen schreitet, bedeutet für Mira Nair also offensichtlich keinen Anlass, sich auf die Perspektive der Braut zu konzentrieren. Als die allgemeine Betonung aller Bildelemente durch die Fokussierung von Aditis Gesicht in einer nahen Kameraeinstellung unterbrochen wird, entsteht schließlich jedoch der Moment, in dem Aditis inneres Befinden ins Zentrum rückt. Im Gegensatz zu vorher sind in dieser Einstellung alle Merkmale des Offiziellen, wie ihre Kleidung oder ihre Körperhaltung, aus dem Bildkader ausgeschlossen. Stattdessen ist er, durch die nahe Kameraeinstellung ganz durch den Anblick von Aditis Gesicht ausgefüllt. Jede mimische Feinheit und jede Nuance in ihrem Blick sind sichtbar. Nair weicht an dieser Stelle von der objektiven Darstellung ab, für einen Augenblick wird die Kamera eine subjektive. Sie tritt an die Stelle einer vertrauten Person Aditis, der diese durch einen Blick und ein Mimenspiel ihre emotionale Verfassung offenbart. Dieser Wechsel der Perspektiven sorgt dafür, dass sowohl ein gesamtes Szenario in seinem Detailreichtum festgehalten wird als auch dass die Zuschauerin oder der Zuschauer der einzelnen Figur nahe kommt und ihre individuelle Perspektive nachvollziehen

kann; dieser Wechsel der Perspektiven ist ein Ausdruck der persönlichen Handschrift der Autorenfilmerin Nair.

5.6.4.2 Vorbild Robert Altman

Die außergewöhnlich große Anzahl an beteiligten Schauspielerinnen und Schauspielern mag einen wesentlichen Anteil an der überbordenden Lebendigkeit *Monsoon Wedding*s haben. Insgesamt treten in *Monsoon Wedding* sechsundsiebzig Schauspielerinnen und Schauspieler auf, es gibt kaum eine Szene, in der nicht mindestens zwanzig Darstellerinnen und Darsteller gleichzeitig auftreten.[962] Diese Tatsache führt zu einem weiteren Vergleich, nämlich mit Robert Altmans *The Wedding* (USA, 1978). Auch dieser Film verfügt über ein riesiges Ensemble, die die Hochzeitsgesellschaft bilden.[963] Wie *Monsoon Wedding* weist *The Wedding* außerdem eine episodenhafte Erzählstruktur auf. Die verschiedenen Verbindungen der Figuren zueinander führen zu einer Vielzahl von Geschichten, die zu dem Hauptstrang der Hochzeitsfeier verflochten sind. Gemein ist den beiden Filmen ebenso die Rahmenbedingung des gesellschaftlichen Ereignisses der Hochzeit, die eine Konzentration auf den Mikrokosmos der Familie und die örtliche Beschränkung auf den Familiensitz zur Folge hat. Mira Nair wird *The Wedding* auch als ein Vorbild gegolten haben, was die besondere Dynamik der familiären Versammlung betrifft: Die Komik und die Spannung von Altmans Film lebt unter anderem davon, dass der formelle Rahmen ständig zu sprengen droht oder tatsächlich gesprengt wird. Diese rahmensprengenden Ereignisse, die vor allem die akkurate Hochzeitsplanerin immer wieder aus dem Konzept bringen, reichen vom plötzlichen Tod der Großmutter, über die Offenbarung der Schwester der Braut, dass sie ein Kind vom Bräutigam erwartet, dem Liebesgeständnisses und überschwänglichem Werben des Onkels des Bräutigams gegenüber der Brautmutter, bis zu der homosexuellen Annäherung der Hochzeitsplanerin an die Braut zum Schluss des Films, nachdem sie ihre Versuche, die Situation zu kontrollieren, offenbar aufgegeben hat. Als Metapher für die Gesamtdynamik dieses Films könnte man eine Szene verstehen, in der sich eine Gruppe von Gästen für eine Photoaufnahme posiert: Während sie sich auf einem Treppenaufsatz formieren, stürmt von hinten eine Gruppe wild gewordener Kinder die Treppe herunter und rennt durch die geordnete Formation hindurch, bis diese sich auflöst.

962 Vgl. Stein, S. 30.
963 Vgl. Brennan, S. 307 und vgl. Rahayel, S. 16.

Ein Unterschied zwischen den beiden Filmen besteht augenscheinlich in ihrer Ansiedlung in unterschiedlichen Kulturkreisen. Auf der einen Seite handelt es sich um eine christliche, italo-amerikanische Upper-Class-Gesellschaft, auf der anderen Seite um eine Punjabi-Hochzeit in Neu-Delhi. Der zentrale Unterschied der beiden Filme besteht jedoch darin, dass Altmans Film mit der Zeremonie der Trauung beginnt und anschließend von der chaotischen Feier erzählt, während sich *Monsoon Wedding* um die turbulenten Vorbereitungen der Feier dreht und die Trauungszeremonie den Abschluss bildet. Tatsächlich ist sie sogar nur in den Abspann des Films hineingeschnitten. Wenn in Nairs Film schließlich Hochzeit gefeiert wird, haben die Figuren also alle Konflikte hinter sich gelassen; alle Aussichten sind am Ende positiv. *The Wedding* startet dagegen mit dem hoffnungsfrohen Ereignis der Trauung des Paars Dino und Muffin. Doch schon während der Trauungszeremonie beginnt sich die Stimmung zu wandeln; eine systematische Dekonstruktion aller scheinbar geordneten Strukturen macht sich bemerkbar: Der senile Bischof lässt die Trauringe fallen und die Blicke und geflüsterten Kommentare einzelner Gäste offenbaren verborgene und verbotene Beziehungen, so zum Beispiel die inzestuöse Beziehung des Brautvaters zu seiner schwangeren Tochter. Die Trauungszeremonie erweist sich schließlich als reine Formsache, die mit kaum einer inneren Wahrheit übereinstimmt, während sie in *Monsoon Wedding* nach der Überwindung der verschiedenen Konfliktsituationen zu einem authentischer Akt wird. In *The Wedding* werden am Ende alle Verbindungen als hohl entlarvt oder lösen sich gänzlich auf. Alle gehen ihrer Wege, ohne dass sich neue Verbindungen ankündigen würden. Das einzige Paar, das sich neu gebildet hat und nach der Feier gemeinsam aufgebrochen ist, kommt kurz danach bei einem Autounfall ums Leben. Zwar verlässt auch der Vater des Bräutigams die Feier glücklich wiedervereint mit seinem aus Italien angereisten Bruder, den er kurz zuvor noch verstoßen hat. Dafür jedoch verlässt er sang- und klanglos seine restliche Familie und sein bisheriges Zuhause. „When it's over, it gets real sad" ist der entsprechende Schlusssatz von *The Wedding*. In ihrer Unterscheidung von dem Vorbild Altman zeigt Mira Nair ihre eigene Art. Es wird deutlich, dass ihre Perspektive eine weniger sarkastische und stets eine optimistische ist. Das Schlussbild von *Monsoon Wedding* ist das Abbild einer inneren Realität, in der Verluste und Brüche anerkannt werden, sich aber dennoch hoffnungsfrohe Neuanfänge ankündigen.

5.6.4.3 Eine Screwball-Comedy?

Mit dem Sujet der Hochzeit reiht sich *Monsoon Wedding* in bestimmte filmische Traditionen ein. Es seien zum einen alte indische Filme gewesen, die sie zu der Darstellung des opulenten Fests inspiriert hätten, berichtete Nair dem *Film-Dienst*.[964] Gerade im Hindi-Film bilden Hochzeiten wie erwähnt seit jeher einen äußerst beliebten dramaturgischen Rahmen. Aber auch in der westlichen Filmgeschichte ist der Fundus reich. Mit der Hochzeitsthematik und in seiner komödiantischen Färbung erinnert *Monsoon Wedding* an das Genre der klassischen amerikanischen Screwball-Comedies. In diesen heiteren, leichtfüßigen Komödien, die ihre Hochphase in den dreißiger Jahren hatten, dreht sich alles um die Beziehung zwischen den Geschlechtern, um Hochzeiten, Scheidungen und Wiederverheiratungen. Die Geschichten sind mit einer ungewöhnlichen Freiheit und manches Mal Frivolität inszeniert, was vor allem vor dem Hintergrund des Puritanismus dieser Jahre in Amerika erstaunlich ist. In Hollywood herrschte in dieser Zeit der Hays Code. Der Anfang der dreißiger Jahre von Will H. Hays, dem damaligen Leiter der Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPA), ins Leben gerufene Zensurapparat spiegelte die puritanischen Politik wieder, ohne jedoch jemals tatsächlich gesetzlich verankert gewesen zu sein. Der restriktive Regelkanon, der „die Leinwand von schmutzigen Geschichten jeglicher Art“[965] frei halten sollte, war auch Ausdruck einer dogmatischen christlichen Bewegung, die in dieser Zeit verstärkt für eine strengere Sittenkontrolle eintrat. Der sittenstrenge Blick wirkte jedoch nicht nur einschränkend auf die Produktion der Filme. Tatsächlich brachte die Kontrolle in vielen Fällen einen besonderen Ideenreichtum und eine Raffinesse im filmischen Erzählstil hervor, weil die verbotenen Inhalte geschickt in Andeutungen und Doppeldeutigkeit verpackt werden mussten. Die komödiantischen Elemente der klassischen Screwball-Comedy entspringen dem Witz und der Rasanz der Dialoge, aber auch einem körperbetonten Schauspielstil, der oft im Zeichen des Slapsticks steht. Im ewigen Kampf zwischen den Geschlechtern ist es in der Regel die Frau, die mit Witz, Intelligenz, Sportlichkeit und Schnelligkeit über den Mann, der ihr emotional und körperlich unterlegen ist, triumphiert. Besonders seine Schwäche, wenn er sich etwa tollpatschig, kindisch oder weinerlich benimmt, wird in der klassischen Screwball-Comedy zur Quelle der Komik. Diese Rollenaufteilung ist vor dem Hintergrund der Zeitgeschichte ebenso bemerkenswert, wie es die frivolen Anspielungen sind. Die Dramaturgie einer Screwball-Comedy lebt zudem von der Unterschiedlichkeit der beiden Partner, die häufig vor allem auch ihre gesell-

---

964 Vgl. Nair im Interview mit Köhler 2002, S. 12.
965 Marschall 2002, S. 543.

schaftliche Herkunft betrifft. Dementsprechend ist ihre Zusammenkunft als Paar als eine Befreiung von „gesellschaftlichen Zwangsjacken“[966] dargestellt. Dennoch bleibt hinzuzufügen, dass die klassische amerikanische Screwball-Comedy gleichzeitig ausgeprägt reaktionäre Züge aufweist, die einen zutiefst amerikanischen und konservativen Geist verkörpern. So fällt zum Beispiel auf, dass die Frauenfiguren, die zu Beginn in ihrem Freiheitsdrang nicht zu bändigen erscheinen, zum Schluss einer Screwball-Comedy in der Regel doch ihre Bestimmung in dem sicheren Hafen der Ehe und in der Gründung eines trauten Heims sehen.

Wie in einer klassischen Screwball-Comedy resultiert auch in *Monsoon Wedding* der Humor zu einem großen Teil aus dem Tempo und dem Sprachwitz der Dialoge sowie der Körperlichkeit einzelner Darsteller. Besonders Vijay Raaz als P.K. Dubey und Ishaan Nair als Varun Verma sorgen durch ihre körperbetonte Darstellung für Komik. Der dünne, extrem schlaksige Körper Vijay Raazs und seine zum Teil ungelenken Bewegungen stehen im komischen Kontrast zu seiner Darstellung eines Geschäftsmannes, der sich selbst besonders wichtig nimmt. Seine übertriebene Mimik verstärkt diesen Eindruck der Lächerlichkeit. Ebenso komisch wirkt Ishaan Nairs beachtenswertes Mimenspiel, wenn er zwischen dem Ausdruck eines verspielten, fröhlichen Jungen und dem eines tödlich Beleidigten hin und her schwankt. Im Gegensatz zu Vijay Raaz sorgt bei ihm seine Körperfülle in Kombination mit einem sehr kindlichen Verhalten für den komischen Kontrast. Auch der Rhythmus der Montage hat Anteil an der komödiantischen Qualität *Monsoon Wedding*s. Er sei von klassischen Screwball-Comedys inspiriert, bestätigte Nair in einem Interview.[967] Es mag in diesem Zusammenhang nicht überraschen, dass zu Mira Nairs Lektüre während der Postproduction-Phase *Conversation with Billy Wilder* gehörte.[968] Seine Ratschläge zum Schnittverfahren bei Komödien habe sie eingehend studiert, so Nair weiter.

Die Beziehung zwischen Männern und Frauen ist auch in *Monsoon Wedding* ein dauerpräsentes Thema, nicht nur weil es um eine Hochzeit geht. Während des Films bilden sich verschiedene Paare und werden verschiedene Formen von Beziehungen geführt. Insgesamt fällt der offene Umgang mit dem Thema Sexualität auf, der im Kontrast zu den meisten vergangenen und gegenwärtigen indischen Filmen steht. Eine Szene erzählt etwa von dem Auftritt einer Pornodarstellerin in einer Talkshow. Aber auch in Gesprächen wird Sex immer wieder direkt thematisiert. Einmal etwa unterhalten sich Pimmi und ihre Schwägerin über die Anfangszeit ihrer Ehe und die körperliche Beziehung zu ihren Männern, ein anderes Mal tauscht sich eine Gruppe von Hochzeitsgästen darüber aus, wie man sich am besten küsst. Explizite Darstellungen sexueller Handlungen gibt es

966 Vgl. Marschall 2002, S. 544.
967 Vgl. Nair im Interview mit Schweiger, S. 56.
968 Vgl. Nair im Interview mit Schweiger, S. 56.

in Szenen, in denen Aditi sich mit ihrem Liebhaber trifft, wobei es nicht über leidenschaftliches Küssen hinaus geht. Dennoch wären Szenen in solcher Ausdrücklichkeit im populären indischen Kino kaum denkbar, ebenso wenig das Thema des sexuellen Missbrauchs einer Nichte durch ihren Onkel. Ähnlich wie bei den klassischen Screwball-Comedys zur Zeit des Hays Codes in Hollywood, untersteht die indische Filmindustrie nach wie vor einem relativ strengen Zensursystem.[969] Dass sich Mira Nair in der Inszenierung ihres Films derart frei verhält, liegt womöglich in der Unabhängigkeit ihrer Diasporaexistenz begründet. Der entscheidende Unterschied zur Darstellung von Sexualität in einer klassischen Screwball-Comedy besteht jedoch darin, dass ihre Darstellung in *Monsoon Wedding* nicht über das Vehikel des Komödiantischen eingebracht wird. Wenn Nairs Film auch an vielen Stellen einen Screwball-Humor aufweist, so dient dieser doch nie der subtilen Darstellung verbotener Sexualität; den beiden Elementen fehlt der screwball-typische innere Zusammenhang.

Neben dem freiheitlichen Umgang mit Themen der Sexualität existiert in *Monsoon Wedding* aber auch eine dem ersten Anschein nach relativ traditionelle Aufteilung der Rollen und es werden beinahe klischeehafte Verhaltensweisen von Frauen und Männern vorgeführt. Während Pimmi Verma ihrer Einkaufssucht nachgeht, trifft sich ihr Ehemann Lalit mit anderen Männern auf dem Golfplatz, um Finanzen zu klären. Alice ist eine ordentliche und zuverlässige Haushälterin, ihr zukünftiger Mann Dubey ist ein gewiefter Geschäftsmann, der sich in der modernen Welt auskennt. Aditi muss ihr Leben in ihrer Heimat aufgeben, weil ihr Ehemann in der Diaspora lebt. Doch werden diese scheinbar festen Muster immer wieder durchbrochen. So ist es in *Monsoon Wedding* schließlich doch vereinzelt die Verkehrung der Rollenmuster, die ähnlich wie in einer klassischen Screwball-Comedy komische Momente auslöst. Das hauptsächliche Beispiel dafür sind das Paar Alice und Dubey. Zu seiner großen Verwunderung kennt sie sich mit dem Internet und dem Versenden von Emails bestens aus. Ihr selbstverständlicher Umgang mit modernen Kommunikationsmitteln lassen Dubey in seinem Stolz, das er eine Emailadresse besitzt, lächerlich erscheinen. Den gleichen Effekt hat es, wenn er mit vollem Eifer versucht, den Stromgenerator wieder zum Laufen zu bringen, während dieser schon längst wieder angesprungen ist. Alice, die er mit seiner Kraft und seinem technischen Know-how beeindrucken wollte, macht ihn darauf aufmerksam. Die Frage nach dem eigentlichen Machtverhältnis von Männern und Frauen in der Familie wird in einer besonders amüsanten Szene zwischen der kleinen Aliya und einem ihrer Onkel verhandelt. Während er sich voller Hingabe und mit offensichtlicher Selbstverliebtheit vor dem Spiegel frisiert und einparfümiert, kommt Aliya mit

969 Vgl. Kumar (Keval), Uhl, S. 131 ff.

einem Buch und einer Frage zu ihm. Ein Wort ist ihr unbekannt und sie möchte eine Erklärung. Was ein „Matriarchat" sei, möchte sie von ihm wissen. „Matriarchat? So ein Wort gibt es gar nicht, süße Maus. Da muss ein P an die Stelle, die haben einen Fehler gemacht. Genau, ganz klar, das ist ein Druckfehler. Das Wort heißt Patriarchat. So ist es mein Kind."[970] ist die Antwort des Onkels. Dann setzt er das Einparfümieren summend fort. Das Amüsante an dieser Szene ist nicht in erster Linie die offensichtliche Unkenntnis des erwachsenen Mannes, oder aber sein Unwillen darüber, dass es so etwas wie ein Matriarchat tatsächlich gibt. Es ist die Art, wie er sich vor dem Spiegel gebärt, die zum Schmunzeln einlädt. Während er die Macht der Männlichkeit beschwört, frisiert er sich vor dem Spiegel auf klassisch weibliche Weise.

Im Fall von Lalit und Pimmi hat die Rollenverkehrung jedoch keinen komischen, sondern einen zutiefst anrührenden Charakter. Eines Nachts, als Lalit von seinen Sorgen überwältigt wird, legt er das Kostüm des starken Patriarchen ab und wird zu einem verzweifelt weinenden Mann, der einem Kind gleich Trost benötigt. Dieser Augenblick, in dem er in Pimmis Armen liegt, offenbart eine große Traurigkeit. Es zeigt sich aber auch das eigentlich partnerschaftliche Verhältnis der Beiden. Die Beziehung zwischen Aditi und Hemant hat keinerlei komische Komponenten. Sie besteht durchgehend und ernsthaft in einer klassischen Rollenaufteilung. Aditis Leben als unabhängige Frau, die einem eigenen Beruf nachgeht, gehört bereits mit dem Beginn des Films der Vergangenheit an. Auch ihr Leben als sexuell frei agierende Frau beendet sie selbst, als sie sich von ihrem Liebhaber trennt. Die Beziehung zwischen ihr und Hemant scheint in seiner klassischen, konservativen Form ihre Vollendung zu finden, als sie ein Ehepaar werden. Aditi geht vollständig in der romantischen Vorstellung der Ehe und ihrer Anpassung an die Lebenssituation ihres Ehemanns auf. Die Hochzeit als finales und alle Konflikte lösendes Ereignis entspricht wiederum dem häufigen Schlussszenario der meistens letztlich konservativen Haltung der klassischen, amerikanischen Screwball-Comedys. In Aditis Fall stellt sich jedoch die Frage, ob sich unter der eindeutigen Oberfläche ihres angepassten Verhaltens nicht doch eine andere Wahrheit verbirgt. Es ist zu vermuten, dass gerade die Ausrichtung auf die Diaspora die Eröffnung eigenständiger Wege für sie bedeutet. Die Migration in die USA könnte von Aditi als eine Befreiung von ihrer Rolle als angepasste Tochter erlebt werden sowie von der allumfassenden Kontrolle durch die Großfamilie und dem restriktiven Leben in der konservativen indischen Öffentlichkeit. Auch Subeshini Moodley weist auf die Funktion hin, die die Diaspora für Aditi erfüllt. Die USA, so die Autorin, erscheine Aditi

970 In der Originalversion wird Hindi gesprochen.

in ihrer „klaustrophobische Situation“[971] Zuhause in Indien als ein Land der Freiheit.[972] Dem ist hinzuzufügen, dass Nair hier, ähnlich wie bereits in *So far from India*, eine Art Gegensatzpaar aufstellt: Auf der einen Seite steht die Familie, auf der anderen Seite die USA.

Tatsächlich zeigen alle Hauptcharaktere in diesem Film Widersprüche und sind ihre Beziehungen nicht eindeutig einzuordnen. Wie es ihr entspricht, entwirft Mira Nair in *Monsoon Wedding* keine holzschnittartigen Muster, sondern zeigt das Leben komplex und ambivalent. Obwohl der Film durch seinen freien Umgang mit Sexualität, Slapstickeinlagen und einem konservativen Ende zentrale Elemente einer klassischen Screwball-Komödie aufweist, werden diese eben nicht in ihrer typischen Funktion verwendet. Besser lassen sich die Elemente als eine Auseinandersetzung mit dem modernen Indien verstehen. Der Einbezug aller Gegensätzlichkeiten im Sinne eines Interesses an Realitäten unterscheidet *Monsoon Wedding* von einer klassischen Screwball-Comedy, die grundsätzlich auf Eskapismus abzielt. Das Leben in einer indischen Großstadt zur Jahrtausendwende, wo traditionelles und modernes Leben selbstverständlich koexistieren, ist offenbar von einer besonderen Ambivalenz gekennzeichnet. So richtet sich Nair als Autorenfilmerin nicht nach den konventionalisierten Formeln eines bestimmten Genres, sondern zeigt das alltägliche Leben in Indien, ohne stereotype oder verklärte Bilder zu produzieren.

5.6.5 Das moderne Indien

5.6.5.1 „Let’s be honest“

Die Intension dieses Filmprojekts sei gewesen, so berichtet die Drehbuchautorin des Films Sabrina Dhawan, das gegenwärtige Indien darzustellen.[973] Auch Setdesignerin Stephanie Carroll spricht von dieser Zielsetzung: „What was interesting about *Monsoon Wedding* is that I had never seen the modern India portrayed in films.“[974] Dhawan erwies sich bei diesem Projekt als eine kongeniale Partnerin Mira Nairs. Wie die Regisseurin stammt sie aus einer in Neu Delhi angesiedelten Punjabi Familie.[975] Sie verließ Indien, um in den USA auf einer Filmhochschule zu studieren. Ähnlich wie ihre Filmfigur Ria, die in den USA kreatives Schreiben studieren will, erntete sie für ihren Plan Unverständnis in der

971 Moodley, S. 57.
972 Vgl. Moodley, S. 57.
973 Vgl. Dhawan im Interview mit Muir, S. 180.
974 Carroll im Interview mit Muir, S. 172 f.
975 Vgl. Muir, S. 164.

Familie. Dhawan landete schließlich an der Columbia University in New York, um Drehbuch zu studieren. Dort traf sie auf die zeitweilige Professorin Mira Nair, die sich für die Projekte der Studentin interessierte. Der vergleichbare Lebensweg der beiden Exilinderinnen scheint eine günstige Ausgangslage für ihre erfolgreiche Kooperation gewesen zu sein. *Monsoon Wedding* bringt ihre gemeinsame künstlerische Vision auf den Punkt. Ein zusätzlicher Vorteil für ihre Zusammenarbeit ergab sich daraus, dass Dhawan im Gegensatz zu der zehn Jahre älteren und vor vielen Jahren emigrierten Nair, einen noch unmittelbareren Zugang zum gegenwärtigen, zum Teil globalisierten, Indien hatte. Dhawan konnte beim Schreiben von ihrer eigenen Welt erzählen. Losgelöst von der Vorstellung eines großen finanziellen Erfolgs und der positiven Reaktion des potentiellen Publikums, sei es ihr gelungen, authentisch zu bleiben:

> So when you're not writing with the audience in mind, and you're not writing to sell a script for millions of dollars, you can write the truth. Even when Mira read it, the most important thing to both of us was 'Let's be honest.[976]

Ausdruck der Maxime *Let's be honest* war es auch, dass sie sich dafür entschieden, den Film in Originalsprache zu drehen, das heißt in Hindi.[977] Diese Entscheidung offenbart ebenfalls, dass es nicht zu Nairs Hauptmotiven zählte, mit *Monsoon Wedding* einen in finanzieller Sicht lohnenswerten Film zu produzieren. Ähnlich wie im Fall von *Salaam Bombay!* war es eher unwahrscheinlich, dass ein Film in Hindi auch im Westen solche Erfolge feiern würde, wie es schließlich geschah.

5.6.5.2 Tradition und Moderne

Das Leben der Menschen im gegenwärtigen Indien, einer Gesellschaft im Wandel, äußert sich in der Konzeption der Figuren. Kenneth Muir weist darauf hin, dass es eine Figur gibt, die man geradezu als Verkörperung des modernen Indiens ver-stehen kann: P.K. Dubey.[978] Er ist ein aufstrebender Geschäftsmann, der mit den Insignien des erfolgreichen modernen Lebens ausgestattet ist. Er besitzt ein Handy und eine Visitenkarte mit Emailadresse. Ständig tippt er gewichtig auf seiner sogenannten calculator watch. Diese Armbanduhr mit eingebautem Taschen-rechner ist in Indien jedoch tatsächlich ein beliebtes Kinderspielzeug. So fördert sie als Requisit eher den komödiantischen Charakter seiner Figur, als dass sie ihn als einen ernstzunehmenden Geschäftsmann darstel-

976 Dhawan im Interview mit Muir, S. 167.
977 Vgl. Muir, S. 167.
978 Vgl. Muir, S. 184 f.

len würde. Aber auch jenseits des komödiantischen Aspekts stimmt die Einschätzung, dass Dubey für das moderne Indien steht, nur bedingt. Denn auf der anderen Seite führt Dubey ein Leben nach traditionellen Vorstellungen. Er lebt im Haus seiner Mutter in Old-Delhi, das zu dem ursprünglichen Teil der Stadt gehört. Ein Auszug bei seiner Mutter käme nur infrage, wenn er heiraten würde. Zu dem großen Ärger seiner Mutter und zu seinem eigenen Unglück ist es Dubey jedoch noch nicht gelungen, die geeignete Frau zu finden, um eine Familie zu gründen. Doch dann trifft er Alice. In einer Szene erklärt er einem Kollegen, er wünsche sich ein „einfaches, anständiges Mädchen". Alice erfüllt diese Vorstellung für ihn. In ihrer dienenden Tätigkeit als omnipräsentes Hausmädchen verkörpert sie vergangene Gesellschaftsstrukturen Indiens. Mit ihrem zurückhaltenden, leisen, beinahe unauffälligem Verhalten steht sie im Kontrast zu allen anderen Frauen, die in diesem Film auftauchen. Subeshini Moodley fasst ihre Art treffend zusammen, indem sie schreibt, Alice scheine aus einer anderen Welt zu stammen.[979] Auch optisch unterscheidet sie sich. Im Gegensatz zu den anderen Frauen ist sie kaum geschminkt, sie trägt kaum Schmuck und sie ist ausschließlich in einen klassischen Sari gekleidet. Dennoch ist ihre Figur widersprüchlich angelegt und verkörpert letztlich das globalisierte, gegenwärtige Indien. Sie ist diejenige, für die das Versenden von Emails eine Selbstverständlichkeit ist, während Dubey von „Post, die man durch den Computer schickt" redet. Wie bereits erwähnt, ist sie auch diejenige, die ihn darauf aufmerksam macht, dass die Elektrizität wieder funktioniert, während er immer noch an der Kurbel dreht, scheinbar unfähig einen Zusammenhang zwischen seinen mechanischen Bemühungen und dem Erstrahlen des elektrischen Lichts herzustellen.

In einer Szene des Films bricht Alice radikal mit dem Verhaltensmuster der tugendhaften, züchtigen Frau. Hier ist sie zunächst damit beschäftigt, Aditis Zimmer zu reinigen. Als sie einen Spiegel poliert, fällt ihr Blick auf Aditis Schmuck. Ihre Bewegungen verlangsamen sich, schließlich hält sie inne. Dann nimmt sie eine prächtige Halskette in ihre Hand. Sie blickt verstohlen um sich; es scheint, als wolle sie sicher gehen, dass sie unbeobachtet ist. Dennoch bemerkt sie nicht, dass Dubey, der gerade Blumengirlanden an der Hauswand vor Aditis Fenster anbringt, sie entdeckt hat. Alice legt Fußschmuck an sowie Ohrringe und ein Bindi. Mit der äußeren Verwandlung scheint auch eine innere einherzugehen, die in ihrer veränderten Körperhaltung zum Ausdruck kommt. Sie dreht und wendet sich zaghaft, jedoch mit gestrecktem Rücken, sie hebt ihren Kopf und schaut stolz auf ihr Spiegelbild. Sie öffnet ihren Haarknoten und lächelt sich selbst zu: Offensichtlich gefällt ihr der eigene Anblick. Ihre Körperbewegungen nehmen an Deutlichkeit zu, sie nimmt Posen der Verführung ein,

979 Vgl. Moodley, S. 68.

etwa indem sie mit betont unschuldiger Mine einen Schleier um den Kopf wirft und als gespielte Geste der Schüchternheit einen Stoffzipfel zwischen ihre Lippen klemmt. Alice scheint in dieser Rolle der verführerischen Frau Sicherheit zu gewinnen, schließlich versinkt sie regelrecht in das Spiel. Mittlerweile sind auch Dubeys Mitarbeiter auf das Schauspiel hinter den Fenstergläsern aufmerksam geworden. Begierig drängen sie sich vor dem Fenster, um alles genau sehen zu können. Ihre Interpretation des Schauspiels ist es jedoch, dass Alice Aditis Schmuck stiehlt.

Durch die Darstellung einer erotischen Verführung, aber auch durch das Spiel mit dem eigenen Spiegelbild bricht Alice mit einem traditionellen Rollenbild. Ihr narzisstisches Vergnügen widerspricht der Erwartung einer tugendhaften Zurückhaltung. Außerdem gilt Alice Schauspiel einzig ihr allein; sie ist unabhängig von der Bestätigung eines Zweiten, speziell eines Mannes. Auch Subeshini Moodley verweist darauf, dass sich Alice, deren Schicksal es als Hausmädchen sei, stets nur am Rande wahrgenommen zu werden,[980] hier selbst in den Mittelpunkt stellt: „For a little time, Alice is the centre of her own world."[981] Dabei gelinge ihr eine bemerkenswerte Grenzüberschreitung; Alice befreie sich in diesem Augenblick von ihrer Festschreibung und definiere ihre Identität nunmehr selbst.[982] Diese Emanzipationsleistung wird von Dubeys Arbeitern in den Vorwurf transformiert, sie würde stehlen. Die Umwandlung ihrer Schuld erfüllt für die Beobachter, die sie des Diebstahls bezichtigen, die Funktion, von ihrer Beteiligung an dem unanständigen Spiel als schamlose Voyeure abzulenken. Von den ungebetenen Beobachtern werden sie zu den Anklägern Alices und bringen sich damit auf die moralisch einwandfreie Seite. Indem die Kamera den Blick Dubeys und der anderen Männer durch das Fensterglas imitiert, gerät auch der Blick der Zuschauerinnen und Zuschauer des Films auf Alice zu einem voyeuristischen Blick. Ihre Darstellung als Objekt der Begierde mindert die Darstellung ihres Verführungswillens und ihres sexuellen Selbstbewusstseins. Auch ihr Unwissen darüber, dass ihr Verführungsspiel beobachtet wird, sowie ihre Scham über die Entdeckung, sorgen dafür, dass ihr Status der Unschuld aus der Perspektive des Publikums wieder hergestellt wird. Es ist an dieser Stelle außerdem anzumerken, dass die Spiegelszene mit Alice im Kontrast zu einer weiteren Spiegelszene dieses Films steht, nämlich als Aliya und ihr Onkel vor dem Badezimmerspiegel über Matriarchat und Patriarchat diskutieren. Im Gegensatz zu Alice scheint der Onkel weit entfernt von jeglicher Scham über sein selbstverliebtes und selbstzufriedenes Gebärden. Er empfindet sein Verhalten als völlig legitim.

980 Vgl. Moodley, S. 69.
981 Moodley, S. 69.
982 Vgl. Moodley S. 68.

Für die anderen Frauenfiguren in *Monsoon Wedding* gilt der Wortlaut „anständige junge Inderinnen" ausschließlich ironisch. Sie treten selbstbewusst und offensiv auf. Die Attitüde einer traditionellen, braven Frau nutzen sie höchstens innerhalb eines bewussten Verführungsspiels. „Wisst ihr was? Dieser tugendhafte Jungfrauenlook steht mir wirklich am allerbesten. Euer Cousin Rahul ist bestimmt begeistert." erklärt Ayesha ihren Cousinen, während sie sich einen Schleier um den Kopf legt und mit betonter Schüchternheit die Augen aufschlägt, ähnlich wie Alice in ihrem Spiel vor dem Spiegel. Tatsächlich flirtet Ayesha mit Rahul jedoch sehr offensiv. Eines Nachts besucht sie ihn in seinem Schlaflager im Wohnzimmer. Sie trägt einen sehr knappen Schlafanzug. Scheinbar unschuldig fragt sie ihn, warum er noch nicht schlafe. „Ich habe nachgedacht", lautet seine Antwort. „Worüber?" „Über anständige junge Inderinnen", erklärt er weiter. Ayesha nähert sich ihm zu einem Kuss, verschwindet dann jedoch schnell. Ihr Rückzug ist weniger Ausdruck einer plötzlichen Schüchternheit, sondern eher Teil ihrer Strategie, Rahul zu verführen. Die nächste Szene beginnt mit dem Bild von Ria und Aditi, die offenbar fest schlafen. Der Nachhall von Rahuls Worte lässt sie als „anständig" erscheinen, offenbar unschuldig im Schlaf versunken. Plötzlich jedoch öffnet Aditi die Augen. Sie erhebt sich, kleidet sich blitzschnell an und verlässt das Schlafzimmer. Ganz offensichtlich war sie eigentlich hellwach. Die Täuschung galt ihren Eltern, die kurz zuvor einen letzten Gang durch das Haus gemacht hatten, bevor sie selbst zu Bett gingen. Vom Anblick der schlafenden *Mädchen* gerührt, sinnierten sie über deren schnelles Erwachsenwerden. Nicht nur Aditis Schlaf ist gespielt, sondern auch ihre Unschuld. Sie stielt sich in dieser Nacht davon, um noch einmal ihren heimlichen Liebhaber zu treffen.

Die zukünftige Braut Alice bildet die Kontrastfigur zur zukünftigen Braut Aditi. Während Alice mit ihrer Sanftheit und dienenden Tätigkeit in dem Gewand der traditionellen indischen Frau auftritt, jedoch durch ihr modernes Wissen überrascht, lebt Aditi zunächst anscheinend das Leben einer modernen, unabhängigen Frau, mit einem Job in einem Fernsehstudio und mit einem Geliebten. Diese Darstellung veranlasst Jigna Desai zu der These, die Figur Aditis nutze Mira Nair als stichhaltigster Beweis für das moderne indische Leben. Sie beklagt, dass die sexuell aktive Frau als Zeichen der neuen Liberalität Indiens herhalten müsse:[983] „Its feminist representations of women's heterosexual desire and practices are offered as the strongest evidence of the changes due to modernisation and cosmopolitanism in liberalized India."[984] Tatsächlich bekundete

983 Vgl. Desai, S. 223.
984 Desai, S. 220.

Nair selbst in einem Interview ihre zentrale Intention, in diesem Film das Portrait einer modernen indischen Frau zu entwerfen:

> I wanted to make Monsoon Wedding a portrait of the modern Indian Woman. (…) This so-called 'globalisation' has helped to create a new sexual revolution.[985]

Weiter fährt sie jedoch fort, dass zu dem Leben der modernen Frau im gegenwärtigen Indien aber genauso die Praxis der arrangierten Ehe mit Mitspracherecht, die sogenannte semi-arranged marriage, gehören kann.[986] Sie erzählt, dass diese Methode in ihrer eigenen Familie Gang und Gebe sei, zum Beispiel seien ihre Brüder auf diese Weise verheiratet worden. Obwohl sie selbst eine von ihren Eltern arrangierte Ehe abgelehnt hatte[987] und zweimal eine Liebesheirat feierte, sei sie der Überzeugung, dass Liebesheiraten nicht besser funktionieren würden.[988] Dementsprechend entpuppt sich ihre Figur Aditi als eine Frau, die sich auch an traditionellen Denkmustern orientiert. Sie heiratet den Mann, den ihr ihre Eltern ausgewählt haben und folgt ihm selbstverständlich in seine neue Heimat. Hier knüpft Mira Nair in gewisser Weise an *India Cabaret* an. Mit der Konzipierung und Inszenierung der Figur Aditis verweigert sie die strikte Einteilung einer Frauenrolle hinsichtlich ihrer Reinheit oder Unreinheit, wie sie etwa in populären Hindi-Filmen gängig ist. In dem frühen Dokumentarfilm hatte sich Nair erstmals mit dieser Thematik auseinandergesetzt. Auch Subeshini Moodley verweist auf die Unmöglichkeit, Aditi einer der beiden Typen zuzuordnen. Sie erinnert außerdem daran, dass Aditi am Ende, anders als es in einem Hindi-Film in der Regel der Fall wäre, für ihr sogenanntes unreines Verhalten in keiner Weise bestraft würde.[989] Tatsächlich ist das Gegenteil der Fall: Aditi erlebt ein echtes Happy End. Sie erscheint am Ende als freie und glückliche Frau. Auch dieser Aspekt spielte bereits in *India Cabaret* eine Rolle.

So ist es letztlich doch nicht eine unangepasste, sexuell aktive Frau, die in *Monsoon Wedding* das moderne Leben im gegenwärtigen Indien bezeugen soll. Viel mehr ist es das unbestimmte, ambivalente Verhalten Aditis, dass ein Bild der Realität abgibt – einer Realität, die von beiden Polen bestimmt wird. Die Koexistenz von Tradition und Moderne ist in nahezu jeder Szene *Monsoon Wedding*s präsent. Es wird deutlich, dass eine Art Konkurrenzverhältnis zwischen den traditionellen, *typisch indischen* Wertmaßstäben und moderner, westlich orientierter Lebensweise besteht. Das sogenannte alte Indien wird zwiespältig betrachtet: Mal werden seine Verhältnisse als rückständig bewertet

985 Nair im Interview mit Schweiger, S. 56.
986 Vgl. Nair im Interview mit Leweke, S. 16.
987 Vgl. Nair im Interview mit der *Stuttgarter Zeitung*, 05.06.2007, S. 25.
988 Vgl. Nair im Interview mit Schweiger, S. 56.
989 Vgl. Moodley, S. 57 f.

und mal als der wahrhaftige Zustand, der vor den westlichen Einflüssen, beziehungsweise vor einer Übernahme von außen im Zuge der Globalisierung, bewahrt werden muss. Als Lalit das halb fertig gebaute Festzelt erblickt, bekommt er einen Wutanfall und gerät in einen heftigen Streit mit Dubey, dem Verantwortlichen. Der Grund seiner Wut ist, dass das Zelt nicht bunt, sondern weiß ist. Dubey rechtfertigt seine Farbwahl mit dem „Millenium-Style"; er erklärt Lalit, Hochzeitszelte in dieser Farbe seien jetzt der neuste Schrei. Dubey definiert seine Entscheidung für Weiß also als eine Entscheidung für Modernität. Lalit dagegen orientiert sich an einem traditionellen Maßstab, demnach Weiß die Farbe der Trauer ist. „Ist das eine Hochzeit oder eine Beerdigung?" schreit er seinen Hochzeitsplaner an. Dubey fügt sich schließlich dem Willen seines Arbeitgebers. „Er will den alten Look, wie es früher war", erklärt er seinen Mitarbeitern lakonisch. Seine Missachtung des „alten Looks" ist ihm dabei deutlich ins Gesicht geschrieben, während Lalit der Überzeugung zu sein scheint, dass ein Hochzeitsfest selbstverständlich nach traditionellen Regeln ausgerichtet werden sollte.

In einer anderen Szene geht es um das Vorurteil der Rückständigkeit. Während des Dinners mit den ersten Gästen fällt mit einem Mal der Strom aus. Der Raum versinkt in Dunkelheit. „Das darf doch nicht wahr sein! Immer geht das Licht aus! Das ist Indiens großes Problem!" ruft ein Verwandter aus. Diese Szene ist jedoch vor allem auch in einer weiteren Hinsicht von Bedeutung. Kurz vor der Strompanne hat das Familienoberhaupt Tej Puri angekündigt, er werde Rias Studium in den USA voll finanzieren. Damit erntet er rundum freudige Überraschung und Anerkennung. Ria dagegen erstarrt. Ihr Gesichtsausdruck ist ernst und sie kann kaum verbergen, dass sie zu weinen beginnt. Ihre Tränen werden von den meisten Anwesenden nicht bemerkt und von Lalit falsch gedeutet. Er vermutet Trauer über den Tod ihres Vaters, der wohl eigentlich für ihr Studium aufgekommen wäre. „Wir alle vermissen deinen Vater. Aber er wird immer bei uns sein. Dein Vater hält seine Hand über die Familie. Immer!" versucht Lalit Ria zu trösten. Dies ist der Moment, indem das Licht ausgeht. Zwar wird der Zwischenfall von den Anwesenden als rein technisches und außerdem typisch indisches Problem bewertet. Durch den unmittelbaren Zusammenfall der Worte Lalits mit der plötzlichen Dunkelheit ergibt sich jedoch auch eine weitere Interpretationsebene. Man könnte diese Dunkelheit, die die ganze Familie umhüllt, auch als eine Metapher auf die Gesamtsituation verstehen: Die Familie tappt im Dunkeln, keiner ahnt etwas von der schreckliche Wahrheit des Missbrauchs Rias durch ihren Onkel Tej Puri.

Die plötzliche Verdunkelung ist auch als Zeichen einer Veränderung interpretierbar. Sie unterbricht das Dinner sowie die allgemeine Heiterkeit, die aus Rias Perspektive eine Scheinharmonie ist. Sie hat ihr schreckliches Geheimnis

viele Jahre lang für sich bewahrt. Seine Offenbarung wäre ein Tabubruch gewesen. Die Verteidigung traditioneller Werte bietet häufig einen Deckmantel für sexuelle Gewalt, speziell auch für die sexuelle Unterdrückung von Frauen. Möglicherweise resultiert Rias Mut, die Familie schließlich doch mit der Wahrheit zu konfrontieren, aus der zunehmenden Modernisierung der Geschlechterverhältnisse in Indien, damit aus ihrer persönlichen, wachsenden Unabhängigkeit als Frau. Indem sich Ria am Ende offen gegen ihren Onkel zur Wehr setzt, verlässt sie das traditionelle Rollenmuster der sich fügenden Frau beziehungsweise Nichte. Die plötzliche Dunkelheit wäre damit als ein Einschnitt in die Tradition des Schweigens zu verstehen.

5.6.5.3 Konservativismus und Doppelmoral

Eine Form der Doppelmoral wird auch in der Szene, in der Aditi und ihr Liebhaber Vikram bei einem heimlichen Treffen auf einem einsamen Parkplatz von zwei Polizisten kontrolliert werden, deutlich. Sie zwingen sie, aus dem Auto auszusteigen und beschuldigen sie der Erregung öffentlichen Ärgernisses und der Obszönität. Vikram setzt sich mit Worten zur Wehr und entfernt sich schließlich von der Szenerie, um mit seiner Ehefrau zu telefonieren. Mit den Polizisten alleingelassen ist Aditi ihnen nun ganz ausgeliefert. Als sie entdecken, dass Aditi die typischen Hennatattoos einer Braut auf ihren Händen trägt, lassen sie ihren Belästigungen gänzlich freien Lauf. Sie haben die Situation der heimlichen Affäre erfasst. Aditis moralisches Fehlverhalten macht sie in ihren Augen zu einer Art Freiwild. „Wenn du willst, kannst du mit zu mir kommen!“ höhnt einer der Polizisten. Auch hier dient die Verteidigung scheinbar moralischer Zustände paradoxerweise als Rechtfertigung eigenen amoralischen Verhaltens. Während Vikram der Situation also unbeschadet entkommen kann, ist Aditi mit wirklicher Bedrohung konfrontiert. In einem Close-Up auf ihre Augen wird die Intensität ihrer Angst deutlich. Schwerer als die genannte Tat Erregung öffentlichen Ärgernisses scheint eigentlich zu wiegen, dass Aditi sich nicht dem traditionellen Rollenbild einer ehrbaren indischen Frau, zumal einer werdenden Braut, fügt. Die Geltung dieser moralischen Werte durchdringt die Grenze der Privatsphäre nachhaltiger als die rechtliche Instanz der Erregung öffentlichen Ärgernisses. Aditi bleibt jedoch kein Opfer dieser Moralwächter. Es gelingt ihr, sich aus der Situation zu befreien, indem sie einen Moment der Unaufmerksamkeit nutzt und mit Vikrams Auto davon fährt. Diese Szene beschrieb Mira Nair in einem Interview als durchaus authentisch:

> Jede hat mal so eine Erfahrung gemacht in Indien. Sie versuchen, dich als Hure hinzustellen.[990]

Dieser ambivalente Umgang mit moralischen Werten und das Konfliktverhältnis von modernem und traditionellem Leben in Indien werden bereits in der Anfangssequenz von *Monsoon Wedding* explizit zum Thema gemacht, indem sie als Gegenstand einer Fernsehdiskussion dargestellt werden. Aditi schaut dieser Diskussion vom Rand des Fernsehstudios aus zu. Der Talkmaster der Show ist ihr heimlicher Liebhaber Vikram. Sie wartet darauf, ihn in der Werbepause in seiner Garderobe besuchen zu können. Einer der Talkgäste, der sich sehr für die Erhaltung traditioneller Lebensweisen einsetzt, beginnt die Diskussion mit folgenden Worten: „Müssen wir jetzt alles übernehmen, nur weil Indien dabei ist, sich zu globalisieren? Wie steht es mit unserer überlieferten Kultur, unseren Traditionen, unseren Werten? Sie behaupten, dass wir keine Zensur brauchen, dass sie absolut unnötig ist?“ Als ein weiterer Gast mit deutlich liberalerer Haltung mit den Worten „Sehen wir uns doch mal Amerika an…“ reagiert, fällt ihm der erste Gast wütend ins Wort: „Aber wir sind hier nicht in Amerika! Das hier ist Indien!“ ruft er aus. Aditi ist sichtlich amüsiert. „Wofür halten sie sich denn? Glauben sie, nur weil sie einen Sari tragen und Hindi sprechen verkörpern sie die Menschen auf der Straße? Das tun sie nicht!“ fährt der Liberale fort und meint damit einen weiblichen Gast mit konservativen Ansichten. Der Talkmaster kündigt schließlich einen weiteren Gast an, eine Frau, die seinen Worten zufolge „eine der führenden Synchronsprecherinnen in Delhi“ ist. Sie wird aufgefordert, einige Dialoge aus ihrem letzten Film vorzutragen. Zum Schock der einen und dem Amüsement der anderen besteht ihr Text in erster Linie aus Stöhnen und Obszönitäten. Ganz offensichtlich synchronisiert diese Sprecherin Pornofilme. Aditi muss erneut lachen. Ihre Reaktion auf die Diskussion und auf den Pornostar weisen sie als Vertreterin eines modernen Lebensstils aus.

Die Bemerkung eines Talkgastes, dass die Zensur als ein notwendiges Mittel zur Wahrung der traditionellen Werte zu verstehen ist, kann als ein selbstreferenzieller Hinweis der Regisseurin gedeutet werden. Mira Nair hat eigene Erfahrungen mit der indischen Zensurbehörde gemacht: Bei ihrem Film *Kama Sutra* musste sie lange und nervenaufreibende Kämpfe ausfechten. Auch bei *Monsoon Wedding* fürchtete sie zunächst, dass die indische Zensurbehörde eingreifen würde. Dass dies dennoch nicht geschah, glaubte sie den guten Verbindungen ihres indischen Verleihers zu verdanken.[991] In der inszenierten Kontroverse bringt die Regisseurin – so interpretiere ich es – ihren eigenen Standpunkt in den Film ein, der selbst Objekt der Zensur sein könnte. Sie tritt gleichsam in einen

990 Nair im Interview mit Pauli 2002, S. 100.
991 Vgl. Nair im Interview mit Köhler 2002, S. 12.

Dialog mit den potentiellen Zensoren und verpackt ihre Argumente in dem Objekt der Zensur selbst. Ein Teil der Argumentation ist die provokante These einer Doppelmoral der klassischen Hindi-Filmkultur. Diese Filme, die den Ruf genießen, zensurgerechte Bewahrer der Traditionen und der wahren indischen Kultur zu sein, sollen zugleich jene amoralischen Inhalte transportieren, die an anderer Stelle zur Zensur führen würden. Auf diesem Hintergrund ist es als Höhepunkt der Provokation zu verstehen, dass ein pornografischer Dialog als Zitat eines vermeintlichen Hindi-Films die Doppelmoral zum Ausdruck bringen soll.[992]

5.6.6 Der Hindi-Film

Trotz dieser Persiflage auf den populären Hindi-Film, die die Szene in der Talkshow darstellt, kommt in *Monsoon Wedding* eine ähnlich ambivalente Haltung gegenüber der Hindi-Filmkultur zum Ausdruck, wie es schon in *Salaam Bombay!* der Fall war. Wie *Salaam Bombay!* grenzt sich auch *Monsoon Wedding* zwar durch seine formale Gestaltung, die durch das europäische Autorenkino inspiriert ist und aus der sozialkritischen Dokumentarfilmvergangenheit der Regisseurin resultiert, eindeutig von den Schemata eines populären Hindi-Films ab. Gleichzeitig ist in beiden Filmen eine gewisse Wertschätzung und Nähe zum Hindi-Film unverkennbar. So kommt es nicht von ungefähr, dass *Monsoon Wedding* unter westlichen Kritikerinnen und Kritikern immer wieder als Bollywoodfilm bezeichnet wurde.[993] Tatsächlich wird in *Monsoon Wedding* viel getanzt, gesungen und mag die musikalische Untermalung in ihrem indischen Klang westliche Zuschauerinnen und Zuschauer an einen sogenannten Bollywoodfilm erinnert haben. Charakteristisch erscheinen auch die leuchtende Farbigkeit *Monsoon Wedding*s und vor allem das Sujet der Hochzeit, wie bereits beschrieben. Sabrina Dhawan erklärte jedoch in einem Interview, *Monsoon Wedding* reflektiere nicht Bollywood, sondern eine Punjabi-Hochzeit, zu der Musik und Tanzeinlagen gehören, die wiederum typische Elemente des klassischen Hindi-Films sind. Zu einem wirklichkeitsgetreuen Abbild des gegenwärtigen Indiens, erklärte sie, würde selbstverständlich der Einfluss Bollywoods auf den Alltag der Menschen gehören.[994] Wie erwähnt, bestätigt auch ein Artikel der *India Today* die Nähe realer Hochzeiten im gegenwärtigen Indien zu Hochzeiten,

---

992 Nair beschrieb ihr Motiv, diese Szene zu drehen, mit folgenden Worten: „Diese Szene war mein verspäteter Seitenhieb auf die Zensurbehörde in Indien. Ich wollte auch mal meinen Spaß haben.“ (Nair im Interview mit Scholz, S. B20).
993 Vgl. zum Beispiel Rodek, S. 10.
994 Vgl. Muir, S. 180.

wie sie in populären Hindi-Filmen inszeniert werden. Mira Nair selbst äußerte sich in verschiedenen Interviews zu dieser Frage ähnlich:

> I think Monsoon Wedding is home-made Bollywood in a way, because Bollywood has entered everyday Indian life. (…) Today it's at every wedding in India.[995]

> Bollywood ist heute ein wesentlicher Teil unserer indischen Kultur. Im modernen Indien gilt Bollywood als trendy und hip, sogar bei den jungen Leuten. Als ich jung war, haben wir diese indischen Kino-Seifenopern als "high kitsch" abgetan – das damalige Bollywood-Kino erschien uns als eine Art "Dr. Schiwago" auf Indisch. Heute sind diese Filme viel raffinierter und anspruchsvoller gemacht; heute gehören die Tänze und Songs aus dem Bollywood-Kino in den besseren Familienkreisen zum Kulturgut. Für mich ist *Monsoon Wedding* eine ironische Hommage an Bollywood.[996]

Die Omnipräsenz von populären Filmen in der indischen Alltagswelt wird auch in einem Dialog zwischen Dubey und der von ihm angebeteten Alice deutlich. Unter einem Vorwand besucht er sie bei ihrer Arbeit in der Küche und beginnt ein Gespräch mit ihr. In einer Gesprächspause, in der sie sich wieder ihrer Arbeit zugewandt hat, schaut er sie lange und verträumt an. „Sag mir, dass du mich liebst!“ entfährt es ihm. Alice wendet sich ihm erschrocken zu. „Was?“ fragt sie verwirrt. „Äh, hast du den Film gesehen, ‚Sag mir, dass du mich liebst?’“ ist Dubeys Antwort und sein Versuch, sich aus der Peinlichkeit seines unkontrollierten Gefühlsausbruchs zu retten. Alice bejaht, sie kennt den Film ebenfalls. Diese Szene wirkt äußerst komisch, weil Dubey weder Alice noch den Zuschauerinnen und Zuschauern glaubhaft machen kann, dass er lediglich einen Filmtitel genannt hat. Es ist klar, dass er durch die Deklarierung seiner Worte als Filmzitat versucht, seine Gefühlsoffenbarung im Nachhinein zu verschleiern. Die Unmittelbarkeit, mit der Dubey auf das Filmzitat als Rettungsversuch zurückgreift, sowie die Zustimmung Alices, dass sie diesen Film kenne, verweisen nicht nur auf die alltägliche Präsenz des Hindi-Films im Alltag der Menschen. Der Dialog zwischen Dubey und Alice bringt außerdem das verbindende Element dieser Filmkultur zum Ausdruck. Ähnlich wie in *Salaam Bombay!*, in dem sie den Straßenkindern eine Parallelwelt, Sicherheit, Geborgenheit und im Grunde eine kulturelle Heimat bedeutet, teilen auch hier das zukünftige Liebespaar Alice und Dubey in ihrer gemeinsamen Kenntnis der populären Filme bereits eine gemeinsame Welt. So wie sich für die Straßenkinder in dem Imitieren ihrer Filmhelden die emotionale Bedeutung einer imaginären Schutzhülle offenbart, versucht auch Dubey in dieser Szene durch das angebliche Zitat seiner Verunsicherung Herr zu werden. Die Hindi-Filmkultur bietet ihm und Alice auch zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal eine Form: Ihre improvisierte Hochzeit zum Schluss des Films wirkt wie einem romantischen Hindi-Film entnommen.

---

995 Nair im Interview mit Schweiger, S. 56.
996 Nair im Interview mit Feldvoß 2002 (*Berliner Zeitung*), S. K02.

Zwar beruft sich *Monsoon Wedding* in seiner musikalischen Gestaltung und in seiner visuellen Umsetzung „auf die Tradition konventioneller Bollywood-Filme“,[997] wie die Regisseurin in dem Interview mit dem *Film-Dienst* bekundete.[998] Deren Mechanismen verarbeite sie jedoch auf ihre ganz persönliche Art, fährt sie fort.[999] Das Interesse der Autorenfilmerin ist stets auf die realen Begebenheiten in einer bestimmten Lebenswelt gerichtet. So zeigt *Monsoon Wedding* die Wirkung, die die populäre Filmkultur auf die indische Gesellschaft hat; der Film dokumentiert, wie Elemente dieser Traumwelt in der Realität gelebt werden und soziale Funktionen übernehmen.

5.6.7 Die Diaspora

Obwohl die Filmhandlung in Indien angesiedelt ist, ist das Leben in der Diaspora ein ständig präsentes Thema in *Monsoon Wedding*, zum einen weil die bevorstehende Hochzeit der Hauptfigur Aditi für sie bedeutet, dass sie in die Diaspora gehen wird, zum anderen weil die Familienmitglieder zu der Hochzeitsfeier aus verschiedenen Teilen der Welt anreisen. Mindestens die Hälfte der Familien der Brautleute scheint im Ausland zu leben. Damit wird das realistische Bild einer indischen Mittelstandsfamilie gegeben, die häufig über die ganze Welt verteilt lebt. Es scheint, als bestünde unter den verschiedenen Familienangehörigen der Vermas eine Konkurrenz zwischen neuer und alter Heimat. Die Frage, in welchem Land es sich besser leben lasse, wird ständig ausgehandelt. Immer wieder werden Vergleiche zwischen dem Leben in Indien und dem Leben in der Diaspora gezogen. Wichtige Vergleichspunkte scheinen die Themen Wohlstand und Fortschrittlichkeit zu sein. Als Dubey von Lalit einen Vorschuss in Höhe von fünftausend Rupien verlangt, antwortet dieser ihm, er sei Inder und kein Amerikaner. Lalits Schwägerin Shashi, die in den Vereinigten Arabischen Emiraten lebt, beschwert sich in einer Szene über den Mangel an Klimaanlagen; bei ihr Zuhause gäbe es überall Klimaanlagen. Auch gefällt Shashi der Ton nicht, mit dem Lalit ihren Sohn Rahul, das heißt seinen Neffen, anspricht. Lalit macht Rahul zum Beispiel Vorwürfe, weil es ihm nicht gelungen sei, Verwandte vom Flughafen abzuholen. Shashi nimmt ihn in Schutz, er kenne sich schließlich in Indien nicht aus. Rahul wohnt aktuell in Australien, er hat wahrscheinlich auch nie zuvor in Indien gelebt. Als sich Lalit in eine Schimpftirade steigert, erwidert Shashi entsetzt: „Erst nennt er meinen Sohn einen Idioten, dann einen Trottel.

997 Nair im Interview mit Köhler 2002, S.12.
998 Vgl. auch Nair im Interview mit Leweke, S. 16.
999 Vgl. Nair im Interview mit Köhler 2002, S.12.

Für wen hält er sich? Ich werde niemals mehr nach Indien zurückkommen!“ Für Shashi besteht offenbar kein Grund zur Wehmut. Der herrische Ton, den Lalit seinem Neffen gegenüber anschlägt, mag von ihm selbst als berechtigt empfunden werden. Nach indischen Maßstäben stellt für ihn die Familie ein Gesamtsystem dar, das streng hierarchisch geordnet ist. Shashi dagegen empfindet den Generationsunterschied nicht als automatische Legitimation, den Jüngeren geringeren Respekt entgegen zu bringen.

Verschiedentlich wird deutlich, dass das Leben im Ausland seine Spuren hinterlässt. Als Tej Puri, der mit seiner Frau aus Amerika angereist ist, Lalits Angebot einer Zigarre ablehnt, quittiert dieser es mit den Worten: „Ach! Amerika treibt allen das Rauchen aus!“ In einem ähnlichen Kontext steht das Gespräch zwischen Hemant und einem Teehausbesitzer. Hemant führt Aditi zum Chai trinken aus. Er bestellt seinen Tee ohne Zucker, was für indische Verhältnisse ungewöhnlich ist. „Haben sie dir in Amerika eine Gehirnwäsche verpasst?“ lautet die Reaktion des Teeverkäufers. Amerika erscheint aus der Perspektive der Daheimgebliebenen als ein Ort, in dem die Genüsse verloren gehen. Doch gibt es auch einen Moment, in dem sich Hemant entschieden von dem amerikanischen Lebensstil distanziert. In diesem Moment ist er voller Wut auf Aditi, weil sie während der Vorbereitungen ihrer Hochzeit einen Liebhaber hatte. In verbittertem, ironischem Tonfall ruft er aus: „Aber das ist kein Problem! Ich komme aus Amerika! Da passt sie genau hin!“ An dieser Stelle wird deutlich, dass Hemant ein gemischtes Wertesystem hat. Auf der einen Seite hat er amerikanische Lebensgewohnheiten übernommen. Auf der anderen Seite sind ihm nach wie vor bestimmte traditionell indische Werte heilig, so zum Beispiel eine sogenannte unangetastete Braut zu ehelichen. Anders als für Shashi stellt für Hemant die Wahrung des Traditionellen in Indien also keine Rückständigkeit dar. Er empfindet sie als etwas Wahrhaftiges und Wertvolles. Indem Aditi in seinen Augen die traditionell indischen Wertvorstellungen missachtet, fühlt sich Hemant um seine Anbindung an das ursprüngliche Indien betrogen.

Die USA spielen in *Monsoon Wedding* hinsichtlich der Chancen auf ein eigenständiges Leben eine wichtige Rolle. Zum einen betrifft dies die Möglichkeit, zu Wohlstand zu kommen. Es wird zum Beispiel daran deutlich, dass Lalits Schwager Tej Puri, der in den USA lebt, der Hauptfinanzier der Familie ist. Der zweite mögliche Gewinn, der dem Emigrationsziel USA zugeschrieben wird, ist die Chance auf eine größere persönliche Freiheit. Ria wünscht sich, in den USA kreatives Schreiben zu studieren. Der Kommentar ihrer Mutter dazu lautet, warum sie nicht lieber das Richtige zur richtigen Zeit machen könne, so wie Aditi es tue. Gemeint ist, dass sie ebenfalls heiraten solle. Es scheint naheliegend, dass Rias Emigrationswunsch eben diesem Druck entspringt: In Indien ist sie als eine Frau in einem bestimmten Alter ständig mit der Frage konfrontiert,

weswegen sie noch nicht verheiratet ist. Einmal wird Ria sogar von ihrer kleinen Cousine Aliya danach gefragt. Auch Aditi nennt sie einmal spöttisch „meine große unverheiratete Cousine Ria". Die Verfolgung eigenständiger Lebensziele scheint für eine junge Frau wie Ria im Ausland wesentlich leichter realisierbar. Nur dort scheint sie eine Identität leben zu können, die unabhängig von den Rollenentwürfen der Familie sind. Subeshini Moodley stellt in diesem Zusammenhang fest, dass der Wunsch, Schriftstellerin zu sein, in besonderem Maß als Ausdruck des Emanzipationswunschs einer Inderin verstanden werden könne. Ria habe als Frau in Indien keine Stimme, was besonders auf dem Hintergrund ihres Missbrauchserlebnisses fatal sei. Das Schreiben könne ihr als Artikulationsmöglichkeit dienen.[1000] Die Darstellung der USA als ein Land, das die Freiheit der persönlichen, das heißt vor allem auch der beruflichen und künstlerischen Entfaltung bietet, kann als eine Reflektion auf das jeweils eigene Leben von Regisseurin und Drehbuchautorin verstanden werden. Mit ihrer Kunst, das heißt mit dem Inhalt dieses Films, kehren sie wieder in ihre ursprüngliche Heimat Indien zurück. Sie leben in einem Zwiespalt, der in der Darstellung der Diaspora in diesem Film seinen Ausdruck findet.[1001]

Sowohl Subeshini Moodley als auch Jigna Desai verweisen auf die Verwebung der Hochzeitgeschichte mit der Geschichte der Diaspora. Beide stellen fest, dass nicht nur Aditi, sondern fast allen jungen Frauen dieses Films ein NRI als potenzieller Partner zugeordnet wird, so zum Beispiel Ayesha, die mit Rahul flirtet, der in Australien studiert. Zum Schluss des Films wird auch eine mögliche Liebesgeschichte zwischen Ria und einem späten Gast, einem ebenfalls in Amerika lebendem, jungen Inder angedeutet.[1002] Eine Ausnahme bildet Alice, die sich in den in Indien lebenden Dubey verliebt. Dies erklärt sich jedoch mit ihrer Verkörperung einer traditionellen Frau. Im Kontext der globalisierten Welt, so Desai, erfülle die kulturelle Einrichtung einer Hochzeit also die wichtige Funktion, deterritorialisierte Nationen zusammenzuführen,[1003] beziehungsweise der durch die Globalisierung verunsicherten Menschen das beruhigende Gefühl der Zusammengehörigkeit zurückzugeben, damit auch den Zuschauerinnen und Zuschauern eines Hochzeitsfilms. Nair selbst beschrieb diesen Effekt in einem Interview, als sie erklärte: „(…) wie sie sehen, kann man nach Houston zum Arbeiten gehen, aber man kommt immer noch nach Hause, um eine Braut zu heiraten, die die Mutter ausgewählt hat (…) die Wurzeln sind einfach stark."[1004]

1000 Vgl. Moodley, S. 59 f.

1001 Diese Thematik und die Haltung der Regisseurin dazu kamen bereits in *So far from India* deutlich zum Tragen.

1002 Vgl. Moodley, S. 61 und vgl. Desai, S. 227 f.

1003 Vgl. Desai, S. 228 f.

1004 Nair im Interview mit Pauli 2002, S. 100.

Desai zieht außerdem einen Vergleich *Monsoon Wedding*s zu in etwa zeitgleich erschienenen Hochzeitsfilmen wie *My Big Fat Greek Wedding* (USA/CDN, 2002) von Joel Zwick und *Bollywood/Hollywood* (CDN/IND, 2002) von Deepa Metha, aber auch zu *Moonstruck* (USA) von Norman Jewison aus dem Jahr 1987:

> Weddings in diasporic and multicultural cinema often testify to the ability to survive and thrive by „ethnic" groups "maintaining" traditional familial structures and pracitices despite displacement. In films such as *Moonstruck*, *My Big Fat Greek Wedding*, *Monsoon Wedding*, and *Bollywood/Hollywood*, weddings function as signs of community and ethnic belonging constituted through heteronormativity. (…) In other words, wedding films (…) allow viewers to fullfill narratives of desire, belonging, and community.[1005]

Alle drei genannten Komödien sind im Hinblick auf die Lebendigkeit und die Turbulenzen, die rund um die Hochzeitsvorbereitungen stattfinden, mit *Monsoon Wedding* vergleichbar, ganz besonders jedoch *Moonstruck*. Norman Jewisons Film spielt im Milieu italienischer Einwandererfamilien in New York City. Interessanterweise bezeichnete Mira Nair Punjabis mehrfach als die Italiener Indiens und betonte immer wieder die ausgeprägte Lebenslust, die man den Punjabis nachsage[1006] – ein Stereotyp, das ebenso für Italiener gilt. Fest steht, dass Punjabis einen in mancher Hinsicht liberaleren Lebensstil pflegen, als viele andere Volksgruppen Indiens. Bei ihnen gibt es zum Beispiel kein Verbot zum Verzehr von Schweinefleisch und vor allem kein Alkoholverbot, wie man in *Monsoon Wedding* beobachten kann: am Abend der Verlobungsfeier werden an der hauseigenen Bar jede Menge harte Drinks gemixt. Während in *Monsoon Wedding* die pulsierende Lebendigkeit in allen Einstellungen des Films aus unterschiedlichen Richtungen zusammenströmt, gerät die Darstellung typisch italienischer Eigenschaften in *Moonstruck* jedoch zum Klischee: Ununterbrochen werden Dramen inszeniert, nicht nur auf der Opernbühne, sondern vor allem auch in jeder erdenklichen Alltagssituation. Einen Vergleichsansatz bieten dennoch schon die Titel der Filme: In ihnen manifestiert sich die Bedeutung einer Naturgewalt, die einer modernen Perspektive entgegensteht. Bei genauerer Betrachtung eignet sich *Moonstruck* auch in einer weiteren Hinsicht am ehesten zu einem Vergleich mit *Monsoon Wedding*. Während sich *My Big Fat Greek Wedding* im Grunde um einen culture clash dreht – ein Amerikaner und die Tochter griechischer Einwanderer feiern Hochzeit – finden in *Moonstruck* zwei Menschen zusammen, die aus demselben Milieu stammen, das heißt italienische Einwanderer, die sich unter ihresgleichen finden und zusammenschließen. Auch *Bollywood/Hollywood* spielt mit eben diesem Anspruch einer Migrantenfamilie,

1005 Desai, S. 221.
1006 Vgl. Nair im Interview mit Köhler 2002, S. 12, vgl. Stein, S. 30, vgl. Lang, S. 181, vgl. Nair 2002, S. 14 und vgl. Nair im Interview mit Greer.

die ursprüngliche Identität zu wahren. Dieser Film macht jedoch ein Täuschungsmanöver daraus. Eine Hindifamilie, die in Kanada lebt, verlangt von ihrem Sohn im Heiratsalter, er möge eine Hindifrau ehelichen. Um ihnen gerecht zu werden und dennoch seine eigenen Ziele zu verfolgen, geht dieser einen Deal mit einer Amerikanerin ein. Aufgrund ihrer hispanischen Wurzeln lässt sie sich optisch in eine Inderin verwandeln. Sie spielt eine Hinduistin und die Rolle einer perfekten Schwiegertochter. Zunächst scheint das Spiel zu funktionieren. Am Ende stellt sich jedoch heraus, dass eine Eindeutigkeit nicht möglich ist: In Wahrheit ist sie eine Inderin, die eine Amerikanerin gespielt hat.

Die Verbindung des Paars in *Moonstruck* dient dazu, den Kreis geschlossen zu halten, das heißt die Kultur zu bewahren. Die Hochzeit erfüllt am Ende die dafür notwendige Funktion, die Familie zu einen. Dieses Ziel gilt zu oberst, ihm werden sogar die verletzten Gefühle eines Bruderverrats untergeordnet. „To family!“ lautet der Satz, mit dem am Ende alle auf die Verlobung des glücklichen Paars anstoßen. Der anschließende Kameraschwenk auf das Portrait eines Urahnen-Ehepaars spricht eine deutliche Sprache: Es geht darum, eine Tradition fortzusetzen. An eben dieser Stelle offenbart sich ein weiterer Vergleichspunkt mit *Monsoon Wedding*. Die Hochzeit zwischen Aditi und Hemant erfüllt im Hinblick auf die Diasporaexistenz Hemants ebenfalls die Funktion der Bewahrung einer Kultur beziehungsweise die Funktion, den Kreis geschlossen zu halten. Es ist außerdem zu bedenken, dass dies die Hochzeit zwischen zwei Punjabis ist, deren Volksgruppe bereits eine Vertreibung hinter sich hat, was die Notwendigkeit des Zusammenhalts möglicherweise umso größer macht. Während *Moonstruck* nahezu jede dramaturgische Komponente ins Komödiantische wendet, sei es eben der Verrat unter Brüdern oder gar der Verlust eines Gliedmaßes, wirkt in *Monsoon Wedding* die Geschichte des Kindesmissbrauchs als tatsächlich ernsthafter Einschnitt. Sie bricht die Familie entzwei. Die Hochzeitsfeier am Ende von Nairs Film wird also nicht um jeden Preis im Dienst einer familiären Einheit gefeiert.

5.6.8 Liebesgeschichten

In einem Interview bezeichnete Mira Nair ihren Film *Monsoon Wedding* als „a meditation of love“.[1007] Die verschiedenen Erzählstränge des Films, fährt sie in dem Interview fort, würden jeweils eine andere Facette des großen Phänomens der Liebe widerspiegeln: „Each story shows a different face of it.“[1008] Zum einen

1007 Nair im Interview mit Schweiger, S. 56.
1008 Nair im Interview mit Schweiger, S. 56.

gibt es die Liebesgeschichten, die sich um die Figur Aditis ranken. Sie hat eine Liebesbeziehung zu dem verheirateten Fernsehmoderator Vikram, die sich jedoch trotz der Leidenschaft beider als kurzlebige Affäre herausstellt. Die Ehe Vikrams mit einer anderen Frau ist ein unüberwindbares Hindernis. Nach der Beendigung der Affäre lässt sich Aditi von ganzem Herzen auf eine Liebesbeziehung zu ihrem zukünftigen, von ihren Eltern ausgewählten Ehemann Hemant ein. Trotz des von außen gelenkten Arrangements entwickeln sie eine eigene und romantische Beziehung zueinander. Parallel zu der Geschichte dieses Paars wird die Liebesgeschichte zwischen Alice, dem Hausmädchen, und Dubey, dem Hochzeitsplaner, erzählt und nicht zuletzt ist auch die Beziehung zwischen Aditis Eltern, Pimmi und Lalit, eine große Liebesgeschichte. Möglicherweise dient die Darstellung der von Achtung und Zärtlichkeit geprägten Beziehung dieses Paars, das wohl ebenfalls durch eine arranged-marriage zueinander fand, als eine Art Vorbote für die zukünftige Beziehung des jungen Paars. Neben den Geschichten von Ehepaaren wird außerdem eine Episode über zwei flirtende Twens erzählt, die sich während der Hochzeitsvorbereitungen näher kommen: Rahul, ein junger NRI aus Australien, und Ayesha, eine Cousine Aditis. Mira Nair betonte, dass auch die Geschichte des sexuellen Missbrauchs Teil ihrer Betrachtung der Liebe sei, indem sie eine dysfunktionale, fehlgeleitete Form repräsentiere.[1009]

5.6.8.1 Aditi und Hemant

Zu Beginn des Films und damit zu Beginn der Hochzeitsvorbereitungen führen die angehende Braut Aditi und ihre Cousine Ria auf einer Autofahrt ein Gespräch über Eheschließungen, Liebe und Leidenschaft. Aditi kommt gerade von einem Besuch bei ihrem heimlichen Geliebten, dem anderweitig verheirateten Mann. Ria spricht ihre Zweifel über die bevorstehende Eheschließung Aditis aus. Sie glaubt nicht an das glückliche Ende eines solchen Arrangements. „Ich höre immer nur Leidenschaft! Wie wäre es mit Heirat aus Liebe!?“ ruft Ria. Aditi blickt daraufhin nachdenklich aus dem Fenster des Wagens. Sie sieht gequält aus. Es scheint, als hätte sie auf diese Frage keine Antwort, weil sie selbst Zweifel an ihrem Projekt, der arrangierten Ehe mit einem Fremden, plagen. Ihr Blick bleibt an einem riesigen Werbeplakat hängen, an dem sie gerade vorbei fahren. Darauf sind eine Gruppe von Kindern abgebildet, ausnahmslos Jungen, die hüpfen, springen und jubeln. Inmitten unter ihnen befindet sich ein strahlend lachender Mann. Ihre enthusiastische Freude und ihre Agilität scheinen so

---

1009 Vgl. Nair im Interview mit Greer und vgl. Nair im Interview mit Pauli 2002, S. 100.

überbordend, dass zwei der Kinder sogar den Rahmen des Plakats sprengen: Ihre Köpfe überragen den oberen Rand der Plakatfläche. Diese beiden Kinder haben außerdem die Augen geschlossen, so sehr jubeln sie sich in Rage. Das Lachen des Mannes wirkt zufrieden und stolz. Sie alle sind in derselben Farbkombination, rot und weiß, und außerdem in einem westlichen Stil gekleidet. Neben ihnen ist in großen Lettern zu lesen: „The good life!", wobei das Wort „good" und das Ausrufezeichen sich in rot von der ansonsten weißen Schrift und dem schwarzen Hintergrund des Plakats abheben.

Die Gruppierung könnte, aufgrund der einheitlichen Kleidung und aufgrund der körperlichen Dynamik, die auf der Fotographie festgehalten wurde, eine Sportmannschaft mitsamt stolzem Trainer darstellen, die über einen Sieg jubeln. Man könnte aber auch interpretieren, dass es sich um einen Vater handelt, dessen Söhne um ihn herum versammelt sind. Doch selbst wenn der Mann einen Trainer darstellen sollte, so nimmt er in dieser Darstellung dennoch die Rolle einer Vaterfigur ein. Die Einfärbung des Wortes „good" in rot lässt darauf schließen, dass der Lebensweg oder Lebensstil, der hier präsentiert wird, eindeutig, ohne Einbezug möglicher anderer Lebensmodelle, der richtige ist. Durch das Ausrufezeichen werden die Worte außerdem zu einem Ausruf. Sie erhalten einen Aufforderungscharakter, sie bekommen etwas Mitreißendes. Das Plakat scheint sagen zu wollen: Komm her, mach mit, auch du kannst das gute Leben haben! Und: Das gute Leben ist genau das hier. Festzustellen ist, dass mit der Vorstellung eines guten, eines glückverheißenden, ja geradezu Enthusiasmus versprechenden Lebens eine gewisse Einheitlichkeit einer Gruppe von Menschen verbunden ist, einer Gruppe, die aus mehreren Kindern und einer Vaterfigur besteht; kurz gesagt, einer familienähnlichen Kombination. Zu dem guten Leben scheint neben dem familiären Zusammenschluss ein weiterer Punkt konstitutiv dazu zu gehören, nämlich der westliche Lebensstil. Dafür spricht auch, dass der Text auf Englisch und nicht auf Hindi geschrieben ist. Dieses Plakat scheint in seiner Präsentation in dieser Szene für die Antwort darauf zu stehen, weshalb Aditi sich für den Weg gegen eine Ehe aus Liebe entschieden hat. Durch die arrangierte Ehe mit Hemant hofft sie die Komponenten zu finden, aus denen sich aus ihrer Sicht offenbar ein glückliches Leben essentiell zusammensetzt. Tatsächlich erfüllt die Ehe mit Hemant für sie den Zweck, ein eigenes Zuhause zu gründen, wie sie es selbst kurz zuvor formuliert hat, sowie ihre Emigration in die USA.

Es ist auffällig, dass auf dem Plakat, auf dem ein westlicher und moderner Lebensstil propagiert wird, ausschließlich männliche Personen abgebildet sind. In dieser Darstellung verdeutlicht sich einmal mehr, dass der Weg zu einem westlichen Leben grundsätzlich eher Männern zugestanden wird, während von Frauen eine traditionelle Rollenerfüllung erwartet wird. Die Verbindung zu

einem westlich geprägten Mann kann für die Frau eine Lösung bedeuten, ebenfalls von den Freiheiten eines westlichen Lebensstils zu profitieren. Aditis gedankenschwerer Blick auf das Plakat mag von eben diesem Motiv zeugen, das heißt von ihrem Wunsch nach der Erweiterung ihrer persönlichen Freiheit. In der ausschließlichen Darstellung von Männern könnte man aber auch die in Indien relevante konservative Haltung widergespiegelt sehen, nach der eine grundsätzliche Distanziertheit von Männern und Frauen in der Öffentlichkeit selbstverständlich ist. In der Kombination aus der Propagierung eines westlichen Lebensstils und dem Transport traditionell indischer Werte, offenbart sich in seiner Gesamtbotschaft also ein Widerspruch.[1010] Zwar stellt dieses Plakat in objektiver Betrachtung kein Rätsel dar: Der Schriftzug „AirTel" am äußeren Rand gibt den deutlichen Hinweis, dass es sich um Werbung für diese Firma, einen indischen Telefonanbieter, handelt. Seine Inszenierung innerhalb der Blickdramaturgie Aditis produziert jedoch den latenten Sinngehalt der widersprüchlichen Botschaft. Dieser Widerspruch entspricht dem Wesen und Leben Aditis, der eindringlichen Betrachterin des Plakats. Denn obwohl Aditi an der Oberfläche ein modernes Leben führt, greift sie dann, wenn es um so etwas Bedeutendes wie ihr zukünftiges Lebensglück geht, bewusst auf ein traditionelles Muster zurück; der traditionell indische Weg scheint ihr letztlich doch der einzig richtige zu sein.

Als Hemant mit seiner Familie im Haus der Braut zu einer offiziellen Verlobungsfeier eintrifft, reagiert Aditi dennoch nicht enthusiastisch. „Oh shit" sind ihre Worte, als sein Wagen in der Einfahrt des Hauses vorfährt. Diese Worte mögen weniger Ausdruck eines Unwillens sein, als mehr ihrer Unsicherheit, wie das Treffen mit dem Fremden verlaufen wird, zumal eine hohe Anspannung und ein hoher Erwartungsdruck seitens der beiden Großfamilien herrscht. Ihre Mutter fordert sie auf, den Bräutigam zu begrüßen, die Großmutter des Bräutigams erklärt Aditi, der Grund für die Ehe zwischen ihr und Hemant sei, dass sie Gott um einen Urenkel gebeten habe. Aditis Vater filmt währenddessen alles mit seiner Videokamera, auch jedes weitere Detail der Zeremonie wird per Photokamera und Videokamera aufgezeichnet. In dieser Szene wird deutlich, dass ihre Verheiratung eine Funktion für die gesamte Familie, die auf beiden Seiten nahezu vollständig anwesend ist, erfüllt und ihre individuelle Vorstellung kaum eine Rolle spielt. Außerdem wird der offizielle Charakter ihrer Zusammenkunft deutlich beziehungsweise dass Aditi und Hemant unter einer großen Kontrolle stehen. Von dem offiziellen und traditionellen Protokoll in irgendeiner Form abzuweichen, ist so gut wie unmöglich. Es fällt außerdem auf, dass die beteiligten Personen der Zeremonie in Richtung der Kameras orientiert sind, anstatt sich

1010 Auch in *The Laughing Club of India* dient der Blick auf Werbeplakate dazu, den typischen Mix aus Tradition und Moderne in einer indischen Großstadt zum Ausdruck zu bringen.

einander zu zuwenden. Auch darin spiegelt sich wider, wie wichtig die Orientierung nach außen ist.

„Ich weiß eigentlich gar nicht, was Hemant denkt, was er von mir erwartet!“ erklärt Aditi ihrer Cousine, bevor sie sich mit ihrem Zukünftigen das erste Mal nach der Verlobungszeremonie alleine trifft. Sie wollen zusammen Kaffee trinken. Das Treffen führt allerdings nicht dazu, diese Frage zu klären und Hemant besser kennenzulernen, sondern erfüllt für sie vor allem den Zweck, dem offiziellen Protokoll und der Familie für einen kurzen Moment zu entfliehen. Sie entzieht sich ihm, sowohl körperlich als er ihre Hand nehmen will, als auch emotional. Er sagt ihr, dass er gerne wissen würde, was sie fühlt und denkt. Dass sie Schlaf brauche, lautet ihre Antwort. Dennoch möchte sie sich ihm öffnen und ihm in aller Ehrlichkeit begegnen. Aus diesem Grund beichtet sie ihm schließlich ihre Affäre. Ihr Geständnis löst eine große Krise zwischen ihnen aus. Hemant reagiert sehr wütend, beinahe despotisch. Der Ausdruck seiner Wut zeugt von einer tiefen Kränkung seiner Männlichkeit: Er brüllt, er stößt den Helm eines Motorradfahrers, der zufällig neben ihm geparkt hat, mit Wucht beiseite, dann rast er mit seinem Auto davon. Während der Fahrt beschimpft er Aditi: „War das wirklich nötig? Musstest du mich unbedingt mit in den Dreck ziehen? Sag mir, was ich jetzt machen soll. Mr. Verma, ihre Tochter ist wie eine Rosenknospe. Wir werden eine wunderbare Familie in Texas haben! Wir sind Freunde, fahren mit unseren Kindern nach Disneyland! Ihnen schicken wir jedes Jahr ein paar Tickets! Das wird herrlich! Ach Moment, Sekunde! Sie haben mir gar nicht gesagt, dass sie immer noch mit ihrem Exfreund bumst, während sie unsere Hochzeit arrangieren! Aber das ist kein Problem, ich komme aus Amerika! Da passt sie genau hin!“ Aditi erwidert darauf nichts, sie weint nur leise.

Hemant bezeichnet Aditis Verhalten als „Dreck“. Dieser Satz drückt nicht nur seine Missachtung aus, sondern offenbart auch sein zutiefst konservatives Denken, nach dem eine indische Braut eine reine Frau zu sein hat. Was Hemant von der arrangierten Ehe mit einer indischen Frau erwartet hat, war eine Rosenknospe, mit anderen Worten eine Jungfrau. Auch von ihrem gemeinsamen Leben in Texas hatte er bereits eine bestimmte Vorstellung. Der Einbezug der Familie schien für ihn dabei eine wesentliche Rolle zu spielen, wenn er von zukünftigen Kindern spricht und davon, dass die Eltern regelmäßig zu Besuch kommen sollen. Hemants Monolog ist ein in ironischem Tonfall vorgetragener imaginärer Dialog mit Aditis Vater, in dem er ihm vorwirft, er habe ihm nicht gesagt, dass sie noch mit „ihrem Exfreund bumst“. Die Ironie ist Ausdruck seiner tiefen Verbitterung. Von der abermals abwertenden Wortwahl abgesehen, zeigt der imaginäre Dialog außerdem, welche geringe Rolle Aditis Perspektive in dem Arrangement spielt: Es ist ein Geschäft von Mann zu Mann, bei dem er sich nun um seine Ware betrogen fühlt. Seine Aussage über Amerika sagt etwas über sein

grundsätzliches Motiv aus, den weiten Weg nach Indien zu kommen, um zu heiraten. Amerikanerinnen würde er nicht heiraten wollen, weil sie aus seiner Sicht anscheinend eben das sind: Dreck, etwas Unreines. Durch die traditionelle Eheschließung mit einer *echten* Inderin, hat er sich erhofft, die Illusion seiner ursprünglichen Heimat als Quelle wahrhaftiger Werte aufrecht erhalten zu können. Darin mag sich zu einem Großteil das Ausmaß seiner Wut begründen: Aditi hat ihn einer Illusion beraubt, die er aus seiner Diasporaperspektive von Indien hatte. „Sag mir, was ich jetzt machen soll?“ fragt er sie. Seine Ratlosigkeit offenbart, wie sehr er sich bis dahin nach den von außen kommenden Erwartungen gerichtet hat. Hier muss er plötzlich selbstständig urteilen und handeln. Diesen Punkt hatte Aditi bereits erreicht, als sie sich für ihr Geständnis entschieden hat. Es musste ihr bewusst gewesen sein, dass sie mit dem Geständnis das Risiko eingeht, das ganze Arrangement platzen zu lassen. So hat sie sich in diesem Moment unabhängig von äußeren Meinungen, zum Beispiel von der ihrer Cousine Ria, und überhaupt losgelöst von den Wünschen und Erwartungen ihrer Familie für die Ehe mit Hemant entschieden. Dass sie ihre Ambivalenz überwunden und ihre Zweifel hinter sich gelassen hat, mag nur zum Teil Ergebnis einer inneren Entwicklung sein. Schließlich hat sich ihr ehemaliger Geliebter so unfein benommen, dass es ihr plötzlich leicht fiel, ihn zu verlassen.

Hemant lenkt schließlich ein. Als Aditi weinend aus dem Auto aussteigt und in Richtung ihres Elternhauses läuft, ändert er seine Meinung mit einem Mal. Er folgt ihr, entschuldigt sich bei ihr für sein ausfallendes Verhalten und beteuert, er glaube daran, dass sie es schaffen könnten, zusammen glücklich zu werden. Er vertraue ihr, dass sie das Verhältnis zu Vikram beendet habe. Hier ist endlich auch seine bewusste, von allen äußeren Komponenten unabhängige Entscheidung für ihre Ehe erkennbar. Außerdem äußert Hemant sein Verständnis dafür, unglücklich verliebt zu sein. Auch ihm sei vor einiger Zeit in Amerika das Herz gebrochen worden. Diese Aussage lässt neue Schlüsse über den Ursprung seines wütenden Ausbruchs zu: Vielleicht war es doch mehr die Enttäuschung in einer Beziehung zu einer Amerikanerin als eine möglicherweise verbohrte konservative Haltung, die seine Wut im Kern auslöste. Die Entscheidung für eine indische Frau als zukünftige Ehefrau mag also auch dem naiven Glauben geschuldet sein, eine gewisse Form von Unschuld und treuer Ergebenheit vorzufinden. Hemants Geständnis offenbart aber auch, dass er für sein eigenes Leben einen anderen moralischen Maßstab anlegt als für Aditi. Für ihn war es bis zu diesem Augenblick nicht der Rede wert, dass auch er ein sexuelles Vorleben hat.

Die Versöhnung der Beiden findet auf dem Kiesweg statt, der zum Garten der Familie führt. Bäume und Rosensträucher säumen ihn. Im Gegensatz zu ihren bisherigen Treffen, für das sie stets in der Innenstadt zusammenkamen, mutet die Umgebung dieses versöhnlichen Treffens äußerst ländlich an. Für

einen kurzen Augenblick ist im Hintergrund einmal sogar eine vorbeiziehende Kuhherde zu erkennen; das Klingen ihrer Glocken ist deutlich vernehmbar. Nachdem sie sich von Hemants Wagen entfernt haben, gibt es tatsächlich keinerlei Anzeichen der modernen Zivilisation mehr im Bild, das heißt die Szene könnte genauso gut in einem anderen Jahrhundert stattfinden. Hemant fragt Aditi, ob sie ihn denn immer noch heiraten wolle. Zur Antwort legt ihm Aditi zärtlich ihre Hand, die über und über mit der traditionellen Hennabemalung einer indischen Braut bedeckt ist, auf seine Wange. In diesem Moment setzt traditionell indische Musik ein.

Aditi und Hemant haben ihre Verlobung hiermit erneut und diesmal aus eigener Initiative beschlossen. Ihr Glück darüber und die wahrhaftig aufkeimende Liebe zwischen ihnen spiegeln sich nicht nur in ihrem gegenseitigen, intensiven Blick zum Ende dieser Szene wider, sondern findet auch einen Ausdruck in der Kamerabewegung der unmittelbar anschließenden Einstellung: Gen Himmel gerichtet, dreht sie sich in unkoordinierten Bewegungen im Kreis, so wie das verliebte Paar nach der überstandenen Krise emotional strauchelt, nun vor Freude, wie sie sich endlich fallen lassen und das Risiko eingehen, einen eigenen Weg miteinander zu gehen, der jenseits der vorgegebenen Pfade liegt. Die Kamera zeigt Häuserdächer und Stromkabel, also Bilder der Innenstadt. Ein schneller Beat setzt jetzt zusätzlich zu den Klängen der traditionellen Musik ein. Er betont die Euphorie des Moments und entspricht dem Szenenwechsel von der ländlich anmutenden Idylle hinein in die Großstadt. Die Musik stammt von MIDIval Punditz, der Titel des Songs lautet *Fabric*. Die sogenannte indian fusion music steht mit ihrem Mix aus klassischer indischer Musik und westlichen Beats für eben jene Mischung aus modernen und traditionellen Elementen, die auch das Leben dieses jungen Paars prägt.[1011] Während ihre Versöhnung in einem beinahe mythisch anmutenden Kontext inszeniert wurde, tauchen sie nach ihrem gegenseitigen Eheversprechen wieder in das moderne, das urbane Leben ein, wie der Umschnitt deutlich macht.

1011 In einem Interview beschrieb Nair die Bedeutsamkeit des Soundtracks zu diesem Film: „Die indische Popmusik durchdringt den Alltag total. Die Leute atmen damit. Auch ich höre von morgens bis abends Musik und habe in den Film meine Lieblingssongs eingebaut, eine Mischung aus traditionellen Volksliedern, Techno, Rock und klassischen Liebesliedern aus Bollywood-Filmen." (Nair im Interview mit Leweke, S. 16). Aus diesem Zitat geht hervor, welche Bedeutung Musik auch insgesamt als Gestaltungsmittel für Mira Nair hat.

5.6.8.2 Alice und Dubey

Alice und Dubey begegnen einander das erste Mal im Garten der Familie Verma. Dubey ist in diesem Moment voll in seinem Element: Er telefoniert, hier mit seiner Mutter. Sein Tonfall ist ungeduldig, unter anderem geht es um Börsengeschäfte, die die Beiden offenbar gemeinsam betreiben. Dubey ist die personifizierte Hektik, immer hat er mehrere Dinge gleichzeitig zu erledigen, immer ist er auf dem Sprung. Während er seinen Angestellten Anweisungen erteilt, beschwichtigt er parallel dazu seinen Auftraggeber, den Brautvater, und spricht dann wieder ins Telefon. Interessanterweise beginnt die Szene, in der sich Alice und er das erste Mal begegnen, jedoch in einer leichten Zeitlupe. Alice ist zunächst im Vordergrund zu sehen. Sie sammelt leere Gläser auf. Sie bewegt sich ruhig, langsam und fließend, sie wirkt konzentriert, gelassen und gelöst. So trägt nicht nur die Zeitlupe, sondern das gesamte Auftreten von Alice zu dem Eindruck einer „Entschleunigung“ bei. Neben einem leeren Glas entdeckt sie ein paar Ringelblüten. Ihnen gilt für einen Augenblick ihre ganze Aufmerksamkeit. Sie scheint gerührt von dem Anblick, denn sie lächelt. Dann unterbricht sie ihre Tätigkeit, nimmt sich eine Blüte und steckt sie hinter ihrem Ohr fest. Schließlich setzt sie ihre Suche nach Gläsern fort. Weil ihr Blick dabei auf den Boden gerichtet ist, bemerkt sie nicht, wie sie sich zielgerade auf Dubey zu bewegt. Er ist in sein Gespräch vertieft und bemerkt Alices Anwesenheit ebenso wenig. So kommt es, dass sie zusammenstoßen und Alice das Tablett mit den Gläsern zu Boden fallen lässt.[1012] Dubey schaut kurz irritiert, Alice verschwindet. Auf der Tonebene wird diese Szene von einem berühmten Liebeslied begleitet, *Aaj Mausam Bada Beimann Hai*, dem Titelsong aus dem Hindi-Filmklassiker *Loafer* (A. Bhimsingh, IND, 1973).[1013] Auf Deutsch übersetzt lautet der Titel des Lieds in etwa: Heute spielt das Wetter mir einen Streich. So erzählt es von der Unstetigkeit der Wetterbedingungen, meint aber die Unsicherheit eines Liebenden. Im Gegensatz zu der musikalischen Untermalung der Zusammenkunft Aditis und Hemants ist der Soundtrack der ersten Begegnung von dem Liebespaar Alice und Dubey ein klassischer und mit seiner zurückhaltenden Symbolsprache ein traditioneller, wenn auch populärer Soundtrack.

Die erste Begegnung zwischen Dubey und Alice beinhaltet also noch keine bewusste gegenseitige Annäherung. Nach ihrem Zusammenprall scheinen sie zunächst einfach ihren jeweiligen Aufgaben nachzugehen. Die Zeitlupe wird

1012 Diese Inszenierung des ersten Zusammentreffens eines Liebespaars erinnert an *Mississippi Masala*. Hier sind es Meena und Demetrious, die bei einem Autounfall wortwörtlich aufeinanderprallen, aus einer hektischen Routine und Fahrigkeit herausgerissen werden und einander entdecken.
1013 Das Lied wurde von Mohammed Rafi interpretiert, zu seinen Lebzeiten einer der beliebtesten und bekanntesten Sänger Indiens.

aufgehoben, das Aufnahmetempo dem Normalmaß angepasst. Als Dubey kurz nach dem kleinen Unfall sein Telefonat beendet, macht sich dennoch eine Wandlung bemerkbar: Er befindet sich immer noch unter einem Torbogen, unter dem er die ganze Szene über gestanden hat. Einer seiner Arbeiter klettert auf die Mauer über ihm und beginnt, Ringelblüten darauf zu verteilen. Einige Blüten fallen dabei herunter, eine landet ausgerechnet in Dubeys Brusttasche, direkt auf seinem Mobiltelefon. Verwundert zieht er die Blüte heraus und betrachtet sie einen Moment. Dies ist ein außergewöhnlicher Moment, denn Dubey verstummt. Dass er von einer besonderen Stimmung erfasst zu sein scheint, macht sich zum einen in seinem Innehalten und seinem nachdenklichem Blick bemerkbar. Zum anderen sorgt dafür das erneute Einsetzen des leichten Zeitlupentempos, gepaart mit einer leichten Drehbewegung der Kamera, die damit eine Art Trancezustand imitiert. Dubey nimmt die Blüte schließlich in den Mund und kaut sie langsam und bedächtig. Dann dreht er den Kopf in die Richtung, in die Alice verschwunden ist. Sein Blick ist suchend, dann gewinnt er sein Bewusstsein zurück. Alice hat also offensichtlich einen bleibenden Eindruck bei ihm hinterlassen; für sie beide zunächst unbemerkt, ist eine Verbindung zwischen ihnen entstanden. Symbolisiert wird sie durch die Ringelblüten.[1014]

Bei ihrer zweiten Begegnung sitzt Dubey mit seinen Mitarbeitern an einem improvisierten Abendbrottisch im Garten. Alice kommt hinzu und fragt Dubey nach Eis für die Gesellschaft im Haus. Noch reagiert Dubey ungehalten und respektlos. Was sie denn noch wolle, fragt er sie, als sie verweilt. Sie fragt ihn daraufhin, ob er noch etwas Wasser benötige. Er reagiert verwundert, hält kurz inne und reicht er ihr dann die leere Flasche. Sie fragt weiter: „Wasser aus dem Kühlschrank oder aus der Leitung?“ Diese Freundlichkeit bringt Dubey nun völlig aus dem Konzept. Plötzlich wirkt er eingeschüchtert und demütig. Er bedankt sich bei Alice. Ihre zweite Begegnung drückt schon mehr aus als nur eine Ahnung aus, dass er sich in Alice verliebt haben könnte. Nachdem ihre Zuneigung für ihn offensichtlich wird, ist endlich auch seine gefühlvolle Seite geweckt. Dass Alice eine gefühlsbetonte, romantische Frau ist, wird in einer vorhergehenden Szene sehr deutlich, die sie zudem in den direkten Vergleich mit Aditi setzt. Als der zukünftige Ehemann Aditis in die Einfahrt des Hauses einbiegt, also das erste offizielle Zusammentreffen des Paares bevorsteht, gerät interessanterweise nicht die Braut selbst in Verzückung, sondern Alice, die dem Moment in ihrer Tätigkeit als Hausmädchen zufällig beiwohnt. Das Brautkleid bereit haltend, ruft sie aufgeregt und freudig strahlend: „Der Bräutigam ist da! Didi, er ist da!“, während Aditis Antwort wie erwähnt schlicht „Oh shit“ lautet.

1014 Die Ringelblüten könnten außerdem als Symbol für Einfachheit, auch für Armut verstanden werden.

Wasser spielt in der Annäherung von Alice und Dubey eine wichtige Rolle. Schon die Szene ihrer nächsten Begegnung beginnt mit der Einstellung eines fließenden Wasserstrahls. Alice befindet sich in der Küche, sie wäscht Geschirr ab. Dubey kommt hinzu und bittet sie um ein Glas Wasser. Die Bitte um Wasser stellt nicht nur jeweils einen Vorwand dar, um den Anderen ansprechen zu können. Wie bereits beschrieben, ist Wasser ein Element, das in indischen Liebesgeschichten klassischerweise eine Erotisierung beziehungsweise die Annäherung zweier Liebender signalisiert. Die Begegnung der Beiden in der Küche ist auch in anderer Hinsicht interessant. Nachdem sie sich gegenseitig vorgestellt haben, entschleunigt sich wieder für einen kurzen Moment das Tempo der Aufnahme. Alice wird in einer leichten Zeitlupe gezeigt und die Szene wird durch sanfte Klänge traditioneller Musik begleitet. Dann folgt der Dialog, der bereits beschrieben wurde: Mit verträumtem Blick fordert Dubey Alice auf, ihm ihre Liebe zu gestehen und entschuldigt sich dann unmittelbar mit der Erklärung, er beziehe sich lediglich auf einen Filmtitel. Die Art, wie Dubey um Alice wirbt, erinnert in den folgenden Szenen tatsächlich an die Inszenierungen eines klassischen Hindi-Films. Um Alice endlich für sich zu gewinnen, hat Dubey einen filmreifen Einfall: Er knüpft ein Herz aus Ringelblüten und kleidet sich in einen feinen Anzug mit Krawatte. Dann baut er eine Art Altar, bestehend aus einem mit Ringelblüten besetzten Kandelaber, vor dem Kücheneingang auf. Er selbst kniet sich auf einen roten Teppich, der ebenfalls von Kerzenschein umrahmt ist. Als Alice aus der Tür tritt, streckt er ihr bedeutungsschwer das Herz entgegen. Bei dem Kerzenleuchter handelt es sich um ein Requisit aus Nairs Film *Kama Sutra*, wie Stephanie Carroll berichtete.[1015] Ebenso wie dieses Requisit wirkt auch die Art, wie Dubey um seine Angebetete wirbt, eher altmodisch. Doch Alice scheint es zu gefallen: Bereits die nächste Szene, die sie beide gemeinsam zeigt, stellt ihre improvisierte Hochzeitsfeier dar. Die Zeremonie findet im Garten auf einer Brücke statt, die über einen kleinen Teich führt. Dubey hält schützend einen Schirm über Alice, denn der Monsunregen fällt in Strömen. Seine Mitarbeiter lassen zusätzlich Ringelblüten auf das Paar regnen. Dubey legt Alice schließlich eine Schmuckkette um den Hals. Sie reicht ihm im Gegenzug eine Ringelblüte, die er dann isst. Damit ist ihre Verbindung besiegelt. Während vor allem die Szene, in der Dubey um Alice wirbt, in seiner leicht kitschigen Romantik tatsächlich einem Hindi-Film hätte entnommen worden sein können, erinnert dieses Bild des Hochzeitspaars auf der Brücke im Garten, das sich vor dem strömenden Regen schützt, an ein bestimmtes, mythisches Vorbild:

1015 Vgl. Muir, S. 173 f.

Radha und Krishna sollen bei ihren Treffen im Wald von herabsinkenden Baumwipfeln vor dem einsetzenden Monsun geschützt worden sein.[1016]

Vor seiner Begegnung mit Alice erschien Dubey als ein moderner Mensch par excellence. Er ist angetrieben und außer sich, immer befindet er sich mit irgendjemanden im Streit. Das Zentrum seines Lebens bilden seine Geschäfte. Die Aufnahmen in Zeitlupe stellen seine Bewusstseinswandlung dar; in dem Moment, in dem Alice in sein Leben tritt, wird er ruhiger und konzentrierter und sein Aufmerksamkeitsfokus verändert sich. Plötzlich ist er in der Lage, seiner Umwelt eine neue Achtung zu schenken. Es ist eine simple Ringelblüte, auf die Dubey aufmerksam wird, als sie in seine Brusttasche fällt. Hier beginnt die Liebe zu Alice auf einer symbolischen Ebene; dieser Augenblick kann als Vorbereitung für die dann real gelebte Liebe verstanden werden. Schließlich werden Alice und die Liebe zu ihr zum neuen Zentrum in Dubeys Leben. Dass sie es ist, die diese Verwandlung verursacht, lässt Alice als Verkörperung eines wahrhaftigen Lebensstils erscheinen. Mit ihrer Fähigkeit zur Gelassenheit und Aufmerksamkeit für einzelne und einfache Dinge des Lebens erscheint sie fast wie ein Yogi, damit als eine Vertreterin des ursprünglichen Indiens. Überspitzt formuliert erfährt der moderne Mensch Dubey, der seine innere Ruhe verloren hatte, durch seine Liebesbeziehung zu ihr eine Art Heilung. Nair selbst beschrieb die Liebe zwischen Alice und Dubey als Liebe auf den ersten Blick und als eine Liebe, die ihn verwandelt:

> The theme of Alice and Dubey was always to be about pure love, magic move, the unblinding love, the immediate. It was a love that was going to change Dubey completely.[1017]

Und obwohl sich Alice und Dubey als Paar auf moderne Art finden, das heißt unabhängig von einem familiären Arrangement und aus dem reinen Impuls ihrer Liebe zueinander, erscheint ihre Verbindung wesentlich traditioneller als die Verbindung von Aditi und Hemant. Während ihre Liebesgeschichte mythisch eingebettet ist und immer wieder in die Nähe eines klassischen Hindi-Films gerückt wird, werden die Begegnungen des modernen, global agierenden Paars, das über eine altmodische arranged marriage zusammenkommt, dagegen bis auf wenige Ausnahmen im realistischen Stil eines Dogmafilms inszeniert. Eine Ausnahme bildet die Szene ihrer Versöhnung, die sie plötzlich in einer ländlich anmutenden Umgebung zeigt und die sie ebenfalls für Momente in die Nähe eines mythischen Paars rückt. Auch hier soll ein Moment der Wahrhaftigkeit entstehen; hier entscheiden sie sich in aller Ehrlichkeit füreinander.

1016 Vgl. Schumann, S. 84.
1017 Nair im Interview mit Greer.

In ihrer Reinheit und Harmonie, aber auch in ihrer traditionellen Art wirkt die Geschichte von Alice und Dubey wie ein Basso continuo, eine bewährte Struktur, die den Hintergrund zu der mit heiklen, sozusagen modernen Konflikten beladene Geschichte von Aditi und Hemant bildet. Letztere stehen im Mittelpunkt des Films, doch Alice und Dubey prägen ihn durch einen versöhnlichen und sanften Grundton.

5.6.9 Die Familie

Monsoon Wedding ist nicht nur ein Film über Liebespaare, Hochzeiten und die Diaspora. Es ist vor allem auch ein Film über Familienstrukturen in der indischen Mittelstandsgesellschaft. Aditis Hochzeit mit Hemant ist das Ergebnis eines Plans zweier Familien. Im Verlauf des Films wird immer deutlicher, welche Bedeutung das Spannungsfeld zwischen den individuellen Vorstellungen der Einzelnen und dem Gesamtinteresse der Familie besitzt. Jeder Einzelne vertritt dabei – je nach Situation – sein eigenes Interesse oder er ist Agent und Sprecher des überindividuellen familiären Interesses. Die Ambivalenz ist dabei mehr oder weniger in den Personen selbst angelegt. Einerseits ist das Zusammenleben der Familie Verma von gegenseitiger Liebe und Achtung geprägt, andererseits fällt auf, wie wenig Freiraum dabei für die Einzelnen bleibt. Besonders anschaulich wird der Mangel an Privatsphäre in einer Szene, in der sich die kleine Aliya im Kleiderschrank von Ria versteckt. Sie wartet dort auf den Moment, in dem Ria aus dem Badezimmer kommen wird und sich ankleidet. Wie sie selbst erklärt, ist es ihre Absicht, ihre Cousine nackt zu sehen. Dann stellt sie Ria die Frage, weshalb sie denn immer noch nicht verheiratet sei. Einem kleinen Mädchen wie Aliya ist dieses neugierige Verhalten zu verzeihen. Dennoch ist ihr Auflauern im privatesten Winkel gepaart mit ihrer intimen Frage Ausdruck einer familiären Kontrolle, als deren Trägerin man das Mädchen sehen könnte. Die enge familiäre Verbundenheit macht unbeobachtete oder selbstbestimmte Handlungen und Entscheidungen beinahe unmöglich. Der Druck, der gegenüber jungen Leuten im Heiratsalter besteht, wird auch in einer Szene deutlich, in der Dubey nach der Arbeit zu seiner Mutter nach Hause kommt. In einer Schimpftirade überschüttet sie ihn mit Vorwürfen zu seiner Ledigkeit. Sein Cousin, hält sie ihm vor, sei im Gegensatz zu ihm bereits verheiratet und habe zwei Kinder, obwohl er sogar jünger sei und weniger verdiene. Voller Qual und Trauer versucht Dubey sich ihr zu entziehen, indem er auf die Dachterrasse flüchtet. Es wird deutlich, dass auch er selbst seinen Lebensstil als unzureichend empfindet.

Während Rias Versuch, Unabhängigkeit zu erlangen, in ihrem Auswanderungsplan manifest zu werden scheint, hat Aditi offensichtlich in ihrer Beziehung zu Vikram eine Ausflucht gefunden. Aditis Beziehung zu Vikram ist davon gekennzeichnet, dass sie sich immer wieder aus dem Kreis der Familie entfernt, etwa wenn sie ihn heimlich anruft oder trifft. In dieser Heimlichkeit mag es ihr gelingen, ein Stück weit der Beobachtung zu entkommen und Autonomie zu erleben. Obwohl die Ehe mit Hemant im Sinne der gesamten Verwandtschaft gestiftet wurde, besitzt auch diese Beziehung den ambivalenten Aspekt, sich aus dem Kontrollfeld der Familie zu entfernen. Gleichzeitig geht sie damit eine neue Verbindung ein, die von Abhängigkeit geprägt ist. Hemant wird zunächst ihr einziger Bezugspunkt in der noch fremden Welt sein. In einem Gespräch vor ihrer Hochzeit fragt Hemant Aditi besorgt, ob ihr ihre Familie auf die große Distanz nicht sehr fehlen werde. Er habe beobachtet, wie nahe sie sich stünden. Diese Frage entspricht möglicherweise seinem eigenen Motiv, die Ehe mit Aditi einzugehen: Ihm mag in den USA das enge Gefüge einer indischen Familie fehlen. Seine Frage offenbart die Kehrseite der allumfassenden Kontrolle, nämlich die große Nähe zueinander, die Geborgenheit und Sicherheit, die sich für jeden bietet.

Die enge Verbundenheit der Familienmitglieder untereinander wird in einer ausnahmsweise relativ stummen Szene sehr anrührend deutlich gemacht. Am Ende des Sangeets, dem Abend vor der Hochzeit, sitzt die Kernfamilie Aditis beisammen und lauscht dem traurigen, traditionellen Gesang einer Sängerin. Das Sangeet ist eine zeremonielle Feier, an dem die Braut von den anderen Frauen für die Hochzeitszeremonie vorbereitet wird. Sie bleiben unter sich, singen, tanzen und bemalen sich gegenseitig sowie die Braut mit Hennatattoos. In der Regel verschaffen sich die Männer zu einem späteren Zeitpunkt spielerisch Zugang und feiern mit den Frauen gemeinsam, so auch in *Monsoon Wedding*. An diesem Abend sitzen die Vermas zum letzten Mal in ihrer ursprünglichen Konstellation zusammen, die Eltern und ihre beiden Kinder. Noch ist Aditi einfach Tochter. Doch es liegt Abschiedsstimmung in der Luft. Das Besondere an dieser Szene ist, dass sich die Gefühle der Figuren allein durch ihre Blicke äußern. Hier offenbart sich eine Besonderheit der Regisseurin, der es in all ihren Filmen immer wieder gelingt, innere Vorgänge rein über die Blickdramaturgie zu erzählen.

Sudhir Kakar verweist darauf, dass die Großfamilie „die am meisten gewünschte Form des Zusammenlebens“[1018] in Indien sei. Zum einen beschreibt Kakar die existenzielle Funktion von Familienstrukturen. Die „(…) Rolle, die Familienverpflichtungen im Leben eines Inders spielen“, seien es, „(…) die den

1018 Kakar 2006, S. 13 f.

Leim bilden, der die indische Gesellschaft zusammenhält." Die Familie, erklärt er, sei „die einzige Lebensversicherung, die die meisten Inder besitzen."[1019] Zum Anderen habe die Familie aber auch eine „*psychische* Realität, (…) unabhängig davon, ob man tatsächlich in einer Großfamilie aufgewachsen ist oder nicht."[1020] Selbst wenn es also nicht die im Äußeren gelebte Form sei, nehme die Familie im Innenleben einer Inderin beziehungsweise eines Inders einen großen Raum ein.[1021] Als Beispiel führt er die Tatsache auf, dass selbst bei einem Zusammenleben in einer kleineren Kernfamilie regelmäßige Zusammenkünfte mit der Großfamilie von zentraler Bedeutung seien:[1022] Dieses Ideal sei „(…) in der Psyche der Inder so stark verankert, dass sehr viel Kraft und Zeit dahingehend investiert wird, Familienverbindungen aufrechtzuerhalten, sich gegenseitig zu helfen und Freizeit miteinander zu gestalten."[1023] Dementsprechende Bedeutung sind wohl Familienfesten beizumessen, ganz besonders einer Hochzeit als Bündnis zweier Familien. Tatsächlich, so Kakar, werde „(…) die in ganz Indien vorherrschende Vorstellung einer Hochzeit nicht als eine Beziehung zweier Individuen verstanden (…), sondern als ein Bündnis zweier *Familien* – oder mehr noch, zweier Clans."[1024] Die verbreitete Bevorzugung arrangierter Ehen, die im Übrigen unabhängig von Bildung, Religion und Region sei, basiere „(…) auf dem verinnerlichten Selbstverständnis, Heirat als Familienangelegenheit zu betrachten."[1025] Im idealtypischen Fall, erklärt Kakar, sei die Großfamilie nicht nur durch Gehorsam gegenüber den Älteren in der Familie, sondern auch durch brüderliche Loyalität bestimmt.[1026] An mehreren Stellen des Textes betont Kakar diese „unerschütterliche Solidarität zwischen Brüdern als eines der höchsten Ideale indischen Familienlebens".[1027] Diese Erkenntnis ließe sich wohl auch auf weibliche Familienangehörige ausweiten, wie in *Monsoon Wedding* gezeigt wird: Die enge Verbindung zwischen den Cousinen Ria und Aditi stellt eine solche Beziehung dar. Ihre Solidarität äußert sich zum Beispiel darin, dass Ria als einziges Familienmitglied von der heimlichen Affäre Aditis mit Vikram weiß und dazu schweigt. Erstaunlicherweise scheint Aditi umgekehrt nichts von dem schrecklichen Geheimnis Rias, ihre Missbrauchserlebnisse durch ihren Onkel Tej Puri, zu wissen. Dies mag jedoch weniger das Zeichen eines geringen Vertrauens zu sein, als viel mehr die Tatsache, dass Rias Geheimnis mit einem noch größe-

---

1019 Kakar 2006, S. 15 f.
1020 Kakar 2006, S. 14.
1021 Vgl. Kakar 2006, S. 14.
1022 Vgl. Kakar 2006, S. 14 f.
1023 Kakar 2006, S. 15.
1024 Kakar 2006, S. 63 f.
1025 Kakar 2006, S. 64.
1026 Vgl. Kakar 2006, S. 14.
1027 Kakar 2006, S. 17.

ren Tabu belegt ist, als Aditis Geheimnis. Die Offenlegung des sexuellen Missbrauchs bedeutet schließlich eine wesentlich stärkere Erschütterung der familiären Loyalität.

Als Lalit von Rias Missbrauchstrauma erfährt, sieht er sich zum Handeln gezwungen. Dabei gerät er in einen großen, beinahe nicht auszuhaltenden inneren Konflikt: Es gilt für ihn einerseits das oberste Prinzip des unbedingten Zusammenhalts der Familie zu wahren. Andererseits geht es darum, großes Unrecht, das einem Familienmitglied widerfahren ist, aufzudecken und dessen Bedürfnisse nicht einem Gesamtinteresse zu opfern. Es kostet Lalit großen Mut, eine Entscheidung zu fällen. Mira Nair inszeniert die tiefe Verzweiflung Lalits deutlich, etwa wenn er eines Nachts in Tränen ausbricht und Trost bei seiner Frau Pimmi sucht. „Ich weiß einfach nicht was ich tun soll, ich bin so hilflos!“ erklärt er ihr, und weiter: „Ich kann einfach nicht zusehen, wie die Familie auseinander bricht!“. Damit bringt er seine Angst auf den Punkt. Zum einen ist er gemäß der Familienhierarchie Tej Puri untergeordnet. Erschwerend kommt hinzu, dass er finanziell von ihm abhängig ist. Zum zweiten ist Lalit für einen harmonischen Ablauf des Hochzeitsfests seiner einzigen Tochter, wie Pimmi es einmal betont, verantwortlich. Am Ende gelingt es Lalit schließlich doch, Rias Peiniger des Hauses zu verweisen. Sein Entschluss ist das Ergebnis einer inneren Wandlung. Lalit kann sich vom familiären Gebot loslösen und seinen individuellen Maßstab finden. Die Darstellung dieses Schritts ist auch als ein mutiger und unabhängiger Akt von Regisseurin und Drehbuchautorin zu werten, die damit die indische Öffentlichkeit mit einem heiklen Punkt konfrontieren. Nair äußerte in einem Interview ihre Hoffnung, dieser Aspekt ihres Films möge tatsächlich etwas bewirken: „Ich hoffe natürlich, dass diese Handlungsschiene zu einem Dialog über Kindesmissbrauch in Indien führt, denn dort ist das Thema noch immer ein totales Tabu.“[1028] [1029] Nicht nur die Filmfigur Lalit, sondern auch sie und Dhawan stellen also die Familie in ihrer Unbedingtheit und als rein formales System in Frage.

1028 Nair im Interview mit Pauli 2002, S. 100.

1029 Ein paar Jahre später berichtete sie, dass ihre Hoffnungen sich voll erfüllt hätten: „Es wurde für das indische Publikum zu einem kathartischen Erlebnis. Das hätte ich nie erwartet. Sogar Männer erzählten jetzt, was ihnen in ihrer Kindheit angetan wurde. Der Film öffnete die Tür für eine Diskussion.“ (Nair im Interview mit der *Stuttgarter Zeitung* 05.06.2007, S. 25).

5.6.10 Eine neue Ordnung

In der Anfangsszene des Films bekommt Lalit angesichts einer sich auflösenden Ringelblumengirlande der Hochzeitsdekoration einen Wutanfall. Trotz seiner großen Anstrengungen, die Blütenkette zu retten, kann er deren Auflösung schließlich nicht aufhalten. Die Szene bildet eine Metapher für die weitere Entwicklung der Geschichte. Vergeblich kämpft Lalit an verschiedenen Fronten um die Aufrechterhaltung der Form, um die äußere und traditionelle Ordnung. Hier wie dort versucht er, ein Idealbild zu verwirklichen; so wie es ihm um die Blumengirlande geht, die dem Brautpaar ein Sinnbild für den Eintritt in eine glückliche, neue Lebensphase sein soll, geht es ihm insgesamt um eine intakte, eng vernetzte Familie, deren vollständige Anwesenheit bei der Hochzeit Zusammenhalt und Kontinuität demonstriert. Ein Großteil der Spannung und des Humors des Films speist sich aus Lalits fortwährendem Bemühen, eine formschöne Oberfläche zu wahren, während diese ständig durch Kräfte von innen gesprengt zu werden droht. Neben den Problemen der Dekoration sind es Lalits finanzielle Schwierigkeiten und kleinere familiäre Dispute, die die Harmonie gefährden: mal beschimpft Lalit seinen Neffen, was seine Schwägerin in Rage bringt, mal boykottiert Varun den Tanz mit Ayesha, was das Abendprogramm ins Wanken bringt.

Die wirklich rahmensprengende Krise entsteht jedoch erst dann, als Ria ihr Schweigen bricht und das Oberhaupt der Familie öffentlich des sexuellen Missbrauchs beschuldigt. In diesem Augenblick entsteht eine derartige Diskrepanz zwischen äußerer und innerer Realität, dass Lalit vor eine grundsätzliche Herausforderung gestellt wird. Er entscheidet sich für die Loyalität gegenüber seiner Nichte und verweist Tej Puri des Hauses. Damit setzt sich Lalit für die Wahrhaftigkeit ein. Seine mutige Entscheidung führt zu einer neuen Ordnung der Verhältnisse, die nicht mehr nur an der traditionellen Familienhierarchie orientiert ist, sondern bei der Form und innere Wahrheit endlich übereinstimmen. Ähnlich wie Nair es in ihrem Film *The Perez Family* erzählt, führt auch hier die Übereinstimmung innerer und äußerer Realität zu der Entfesselung einer neuen Lebendigkeit; sowohl bei Lalit als auch ganz besonders bei Ria führt diese Übereinstimmung zu einer großen Erleichterung und Fröhlichkeit. Ausgelassen und übermütig tanzen sie am Ende inmitten der Hochzeitsgesellschaft.

Eine Aufnahme in Zeitlupe betont Rias Gelöstheit; gemeinsam mit ihren Cousinen Ayesha und Aliya stürmt sie aus dem Festzelt hinaus in den Regen, dreht sich lachend im Kreis und richtet den Kopf gen Himmel. Ihre Bewegungen sind plötzlich voller Leichtigkeit; sichtbar ist sie von der Last des Tabus befreit. Dass sie ihren Tanz aus der Mitte der Gemeinschaft hinaus, das heißt außerhalb des Festzelts verlegt, wirkt als Sinnbild ihrer beginnenden Unabhängigkeit. Die

Schlussszene im Hochzeitszelt zeigt außerdem einen weiteren Aspekt von Rias Befreiung. Während sie im Gegensatz zu den anderen, gleichaltrigen Protagonistinnen bisher als eine asexuelle Person erschien, deutet sich nun eine Liebesgeschichte zwischen ihr und einem jungen NRI an, der verspätet zu der Feier eingetroffen ist. Ria tritt plötzlich flirtend auf, sie tauscht Blicke mit dem jungen Mann aus und wirft erneut lachend ihren Kopf zurück.

Der ausgelassene Tanz der Hochzeitsgesellschaft zum Schluss des Films ist ein Moment der Katharsis für alle Beteiligten des Fests; ihnen ist es gelungen, Barrieren zu überwinden, eine Krise zu meistern, sich zu versöhnen und neue Verbindungen zu knüpfen. In diesem Happy End bündelt sich, wofür *Monsoon Wedding* kritisiert wurde: Der Film sei zu moderat, alle Widersprüche würden sich in Wohlgefallen auflösen, Nair verlasse zum Schluss der Mut zur Zuspitzung, sie verhalte sich zu milde und sie bemühe sich sichtbar, dem westlichen Publikum genügend Vertrautes zu präsentieren. Diese Vorwürfe erinnern daran, wie bereits auf frühere Filme der Regisseurin reagiert wurde, nämlich auf *Salaam Bombay!* und *Mississippi Masala*. Nairs Position zwischen den Welten scheint stets eine große Angriffsfläche zu bieten. Ebenso provokant scheint es zu sein, wenn sich Traumata und Unrecht, Vitalität und Hoffnung in ihren Geschichten einander nicht ausschließen, sondern gleichzeitig existieren. Dabei wird von den Kritikerinnen und Kritikern immer wieder übersehen, dass es sich um ein Charakteristikum der Filmemacherin handelt, das ihr Werk konsequent prägt. Im Fall von *Monsoon Wedding* wird im Besonderen missachtet, auf was die Euphorie am Ende des Films fußt, das heißt von welcher Leistung der Film erzählt: eine alte, tief verwurzelte Ordnung wurde aus den Angeln gehoben und neue Wege werden gewagt.

Am Ende von *Monsoon Wedding* wird das Alte also zurückgelassen und beginnt das Leben für alle von Neuem. Der Monsunregen, der auf das Festzelt niederprasselt, verstärkt diesen Eindruck. Hier ist an den Exkurs zum Hindi-Film zu erinnern, in dem auf die mythopoetische Verknüpfung von Erotik und Regen, insbesondere des Monsunregens hingewiesen wurde. Nair selbst beschreibt den befreienden Effekt, der in dem heftigen Regenguss zum Ausdruck kommt:

> (…) in Indien gibt es einen großen Druck, über gewisse Dinge nicht zu sprechen. Alles, was mit Sexualität zu tun hat, gehört dazu. Für mich war der Monsunregen in meinem Film auch Metapher für eine gesellschaftliche Katharsis, eine Art Aufforderung, solche Dinge nicht mehr unter den Teppich zu kehren.[1030]

1030 Nair im Interview mit Leweke, S. 16.

Auch in Nairs folgendem Film, der TV-Produktion *Hysterical Blindness*, müssen die Protagonistinnen und Protagonisten alte Strukturen und Traumata überwinden, bis sie zu neuer Beweglichkeit gelangen und – im doppelten Sinn – endlich klar sehen.

5.7 *Hysterical Blindness* (2002)

5.7.1 Zum Inhalt des Films

Debby ist gelangweilt und frustriert, in ihrem Leben scheint es nicht richtig vorwärts zu gehen. Sie lebt in einer Kleinstadt in New Jersey, im Haus ihrer Mutter. Ihr Vater hat die Beiden verlassen, als Debby noch ein Kind war. Das Verhältnis zu ihrer Mutter ist auf der einen Seite von einer kindlichen Anhänglichkeit geprägt, von Abnabelungsversuchen auf der anderen Seite. Sie ist Mitte zwanzig, sie hat einen Job in einer Fabrik und sie hat ihre beste Freundin, Beth, mit der sie die Nächte in ihrer gemeinsamen Stammkneipe Ollie's verbringt. Was Debby fehlt und was sie dort sucht, ist einen fester Freund. Am liebsten hätte sie jedoch schon gleich einen Ehemann. Auch Beth ist auf der Suche nach einem Mann. Im Gegensatz zu Debby wirkt ihre Suche jedoch weniger verzweifelt; sie scheint vor allem auf der Suche nach Spaß und Ablenkung von ihrem Dasein als Mutter zu sein. Bereits im Teenageralter hat sie eine Tochter bekommen, Amber Autum, die sie nun alleine großzieht. Eines Tages trifft Debby im Ollie's auf einen jungen Mann namens Rick. Sie verliebt sich sofort in ihn. Sie beginnen eine Affäre, die jedoch nur kurze Zeit währt; zu Debbys großem Unglück wird keine tiefere Beziehung daraus. Rick hat kein wirkliches Interesse an ihr. Seit einiger Zeit leidet Debby zudem unter einer sogenannten Hysterischen Blindheit, die sie in unregelmäßigen Abständen für kurze Momente das Augenlicht verlieren lässt und die ihr Arzt als Reaktion auf psychischen Stress wertet. Vor allem wenn sie mit Rick zusammen ist, taucht das Symptom immer wieder auf.

Debbys Mutter Virginia hat dagegen mehr Glück. Im Skyway, dem Restaurant, in dem sie als Kellnerin arbeitet, hat sie Nick kennengelernt, einen italo-amerikanischen Witwer. Er macht ihr große Avancen. Es entwickelt sich eine echte Liebesbeziehung zwischen ihnen und Nick plant sogar, gemeinsam mit Virginia nach Florida zu ziehen. Debby reagiert abweisend auf ihn und warnt ihre Mutter vor einer Enttäuschung. Diesmal werde sie ihr nicht beistehen, droht sie ihr und meint damit das alte Trauma, dass der Vater die Familie einst verließ. Tatsächlich geht Virginias junges Glück jäh zu Ende, allerdings aus einem anderen Grund, als von Debby prognostiziert: Nick erleidet einen plötzlichen

Herztod. Virginia ist zutiefst traurig. Debby ist unfähig ihrer Mutter Trost zu spenden. Sie nähert sich gerade selbst ihrem Tiefpunkt: Weil Rick sie nicht mehr beachtet, betrinkt sie sich im Ollie's, tanzt einen verzweifelten Tanz und versucht ein letztes Mal, sich ihm zu nähern. Doch Rick weist sie erneut zurück. Weinend kriecht sie in dieser Nacht in das Bett ihrer Mutter. Ihre gemeinsame Traurigkeit vereint sie plötzlich und wirkt wie eine Katharsis. Von nun an scheint es für beide wieder bergauf zu gehen. Die Schlussszene des Films zeigt Virginia, Debby und Beth mit neuer Zuversichtlichkeit. Gemeinsam mit Amber tanzen sie zu lauter Musik im Vorgarten von Virginas Haus.

5.7.2 Vom Bühnenstück zur Filmversion

Die Vorlage für das Drehbuch zu *Hysterical Blindness* war ein Bühnenstück der amerikanischen Theaterautorin Laura Cahill, das sie in den frühen neunziger Jahren schrieb. Es reflektiert ihre eigene Lebenswelt in den Achtzigern. Cahill stammt aus einer Kleinstadt in New Jersey. Die Art zu denken, die Art zu sprechen und die Lebensgewohnheiten der Protagonistinnen und Protagonisten in *Hysterical Blindness* seien ihr aus dem Freundeskreis ihrer Jugend bekannt, berichtete sie:

> I was really writing about my friends in New Jersey that I grew up with. When we became aduls, I had friends who were dating, and that overlapped, and that was interesting to me. That's a big part of what gave me the idea for Hysterical Blindness. Mostly just the monologue that starts the play, with her (Debby) going blind at work.[1031]
>
> I had friends who were very historic. I had friends who had clerical jobs – like I did myself – who could make drama out of nothing.[1032]

Die Verwirklichung des Filmprojekts *Hysterical Blindness* geht maßgeblich auf die Initiative der Schauspielerin Uma Thurman zurück, die schließlich auch eine der Hauptrollen im Film übernahm. Zunächst war es jedoch ihr damaliger Ehemann, der Schauspieler Ethan Hawke, der auf Cahill und ihr Stück aufmerksam geworden war. Bevor das Bühnenstück produziert wurde, veranstaltete die junge Autorin eine Lesung ihres Stoffs in der Theatre Company von Hawke. Er fand Gefallen an dem Stück und unterstützte Cahill an dessen Weiterentwicklung. Eines Tages nahm Hawke Uma Thurman mit zu einer Aufführung des inzwischen fertigen Bühnenstücks. Beide waren zutiefst beeindruckt und begannen sofort, über die Umsetzung einer Filmversion nachzudenken, was sie der Autorin auch direkt vorschlugen. Cahill willigte ein. Über einen Zeitraum von

---

1031 Cahill im Interview mit Muir, S. 188.
1032 Cahill im Interview mit Muir, S. 188.

zwei Jahren traf sie immer wieder mit Thurman zusammen, um ein Drehbuch zu entwickeln.[1033] Nachdem der Produktionsleiter Jason Blum bei dem Pay-TV-Sender Home Box Office eine Quelle der Finanzierung gefunden hatte, begann ihre Suche nach einer geeigneten Regisseurin oder einem Regisseur. Ihre erste Wahl war von Anfang an Mira Nair.[1034] Der Kontakt kam über eine langjährige Freundin Nairs und ein Mitglied ihrer „Filmfamilie“ zustande, Lydia Pilcher. Nach *Mississippi Masala*, *The Perez Family* und *Kama Sutra: A Tale of Love* fungierte sie schließlich auch bei *Hysterical Blindness* als Produzentin. Nair gefiel das Material von *Hysterical Blindness* und die Zusammenarbeit begann. Zunächst ging es darum, das Drehbuch zu optimieren. Bilder für eine Geschichte zu finden, die vor allem über Dialoge erzählt wird, bezeichnete Cahill als die größte Herausforderung:

> So adapting my play, the story was told in the dialogue and to expand on it visually was hard. That was the challenge, and we restructured from the play to the movie. We turned some events at the end around.[1035]

Zwar wurde das Filmprojekt *Hysterical Blindness* mit einem Budget von sechs Millionen Dollar ausgestattet, damit sechsmal so hoch wie *Monsoon Wedding*. Dennoch handelte es sich wie damals im Grunde um ein guerilla project, das im Sommer 2001 in nur zwanzig Tagen abgedreht wurde.[1036] Als Schwierigkeit kam hinzu, dass Mira Nair parallel zu den Dreharbeiten mit der Postproduktion von *Monsoon Wedding* beschäftigt war. Hilfreich war jedoch, wie Setdesignerin Stephanie Carroll beschrieb, dass sich wie genannt wieder ein Teil der Filmfamilie Nairs zusammengefunden hatte. Neben ihr und Lydia Pilcher war Declan Quinn, der erste Kameramann, zum wiederholten Mal dabei. Quinn und Carroll hatten erst unmittelbar zuvor bei *Monsoon Wedding* zusammengearbeitet. Die Designerin bringt zum Ausdruck, welche Bedeutung die Teamarbeit und die Vertrautheit der langjährigen Kolleginnen und Kollegen am Set eines Drehs von Mira Nair haben:

> So it was good that we had the same DP, Declan Quinn, who did *Monsoon Wedding*, because there was a language and a trust between the three of us that helped. Because we didn't have a lot of prep time.[1037]

Der besonderen Kameraarbeit Quinns ist es schließlich auch zu verdanken, dass das dialogstarke Bühnenstück in eine stimmige Bildsprache münden konnte. Vorwiegend unter Verwendung der Handkamera entwickelte er einen Stil, der

---

1033 Vgl. Cahill im Interview mit Muir, S. 189.
1034 Vgl. Cahill im Interview mit Muir, S. 190.
1035 Cahill im Interview mit Muir, S. 191.
1036 Vgl. Anonymus, *Broadcasting & Cable*, 04.11.2002, S. 10A f.
1037 Carroll im Interview mit Muir, S. 194.

die große Unsicherheit der Hauptfigur Debby, die Unruhe in ihrer Gefühlswelt und das Fehlen von Klarheit in ihrer Sicht auf die Dinge und auf sich selbst unmittelbar wiedergibt. Die zum Teil anscheinend unkontrollierte und wackelige Kameraführung entspricht der nervösen Grundstimmung, die stets von Debby ausgeht. Der Einsatz der Handkamera erlaubt es ihm außerdem, immer wieder unmittelbar in das Geschehen einzutauchen und den Figuren besonders nahe zu kommen. Ähnlich wie schon bei *Monsoon Wedding* fängt Quinn die Gruppendynamik ein und nutzt Tiefenschärfe, um die vielfältige und vieldeutige Kommunikation innerhalb eines Raums deutlich zu machen, ganz besonders im Ollie's, das für Debby ein emotionales Schlachtfeld darstellt.

Zu der Qualität des Films trägt außerdem eine Riege besonderer Schauspielerinnen und Schauspieler bei. Neben Uma Thurman spielt Juliette Lewis die zweite Hauptrolle als Debbys Freundin Beth. Lewis fiel mit ihrer herausragenden schauspielerischen Präsenz zuvor zum Beispiel in Filmen wie *Cape Fear* (USA, 1991) von Martin Scorsese oder *Natural Born Killers* (USA, 1994) von Oliver Stone auf. Außerdem konnten Gena Rowlands und Ben Gazzara, die die Rollen von Virginia und Nick verkörpern, für *Hysterical Blindness* gewonnen werden. Gena Rowlands und Ben Gazzara stammen aus dem New Yorker Clan von John Cassavetes. Beide spielten in mehreren Filmen des großen amerikanischen Independentregisseurs mit und prägten seine besondere Filmkunst, Rowlands war zudem Cassavetes Ehefrau. Nicht zuletzt trägt Uma Thurman, bekannt durch zahlreiche Hauptrollen wie zum Beispiel in Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (USA, 1994), in Andrew Niccols *Gattaca* (USA, 1997) und in beiden *Kill Bill* Filmen (Quentin Tarantino, USA 2003 und 2004), durch ihr außergewöhnlich präzises Spiel zu dem hohen Schauspielniveau in *Hysterical Blindness* bei. Es gelingt Thurman, die Figur der Debby in ihrer tiefen Unsicherheit und grundsätzlichen Verzweiflung glaubwürdig und ergreifend darzustellen.

Der Fernsehfilm *Hysterical Blindness* feierte im Januar 2002 Premiere auf dem Sundance Film Festival und wurde im August desselben Jahres erstmals auf HBO gezeigt. Die Kritiken waren gemischt, vor allem wurde Uma Thurmans schauspielerische Leistung unterschiedlich bewertet: mal wurde ihr „Mut zur Hässlichkeit und Theatralik"[1038] gelobt, mal wurde ihr Spiel als Overacting eingestuft.[1039] Auch gab es Kritik an dem Drehbuch und an der Regieleistung Nairs, die die Geschichte zu konventionell umgesetzt hätte[1040]. Dennoch waren enorme Einschaltquoten zu verzeichnen, mit denen der Film zu den erfolgreichsten Erstausstrahlungen im amerikanischen Fernsehen im Jahr 2002 zählte. Der Erfolg wurde auf der alljährlichen Verleihung der Emmys fortgesetzt, auf der

1038 Schifferle, S. 15.
1039 Vgl. Rooney und vgl. Schwartz.
1040 Vgl. Rooney und vgl. Schwartz.

Gena Rowlands und Ben Gazzara Awards für die höchste schauspielerische Leistung gewannen. Laura Cahill wurde für das beste Drehbuch und Declan Quinn für die beste Kamera nominiert. Die Autorin wurde außerdem für den Independent Spirit Award nominiert und Uma Thurman gewann für ihre Rolle einen Golden Globe.

Nachdem Mira Nair mit *Monsoon Wedding* nicht nur zu ihren künstlerischen, sondern auch geographisch zu ihren Wurzeln zurückgekehrt war, entfernte sie sich mit diesem Projekt zumindest in letzterer Hinsicht wieder von ihrem Ursprung und tauchte in ein völlig anderes Universum ein: eine amerikanische Kleinstadt New Jerseys in den achtziger Jahren. Nicht ungewöhnlich für einen Film von Mira Nair ist jedoch die detaillgenaue Untersuchung eines bestimmten Milieus. Mit großer Hingabe und Genauigkeit haben die Szenenbildner und Kostümdesigner in *Hysterical Blindness* die schrillen achtziger Jahre wieder auferstehen lassen. Auch der Soundtrack ist treffend zusammengestellt: *Invincible* von Pat Benatar, *Girls Just Want To Have Fun* von Cyndi Lauper, *What You Need* von INXS, *Dance Hall Days* von Wang Chung, *Last Night A D.J. Saved My Life* von Indeep und *Tunnel of Love* von Bruce Springsteen machen das Lebensgefühl dieser Zeitspanne greifbar. Zuständig für den Soundtrack war der Produzent Alex Steyermark, der zuvor unter anderem für die Musik einer Reihe von Filmen Spike Lees verantwortlich war.

Mira Nair verglich ihre beiden aufeinander folgenden Filme *Monsoon Wedding* und *Hysterical Blindness* in einem Interview miteinander, indem sie erklärte: „Both movies are about the need to love”;[1041] an anderer Stelle sagte sie: „Im Kern geht es (in *Hysterical Blindness*) (…) um eine universelle Frage: wie findet man die Liebe?“[1042] Tatsächlich aber ist *Hysterical Blindness* wie alle ihre Spielfilme kein monothematischer Film, sondern verbindet eine Vielzahl von Handlungsschwerpunkten. Wie immer mischen sich tragische und komische Elemente und es kann letztlich keine Festlegung auf ein Genre geben. Wie die Liebe und ihre Kraft, in vielfacher Hinsicht Grenzen zu überwindenden, sind auch die anderen Themen dieses Films Motive, die das Gesamtwerk Nairs wie einen roten Faden durchziehen: Es geht um Lebensverhältnisse, die als eng erlebt werden sowie um die Möglichkeit, daraus auszubrechen. Wie so häufig in ihren Filmen fehlen Elternteile und wie so häufig wird die Rolle der Mutter ins Visier genommen. Außerdem hat auch hier der Blick des Kindes Geltung, indem mit außergewöhnlicher Sensibilität die Perspektive der kleinen Amber nachgezeichnet wird. Es geht zudem um das Sehen, beziehungsweise um Blindheit, wie der Filmtitel ankündigt. Die Bedeutung des Sehens, des Augenblicks, ist ebenfalls

1041 Nair im Interview mit Stein, S.30.

1042 Vgl. Nair im Interview mit der *Stuttgarter Zeitung* 05.06.2007, S. 25.

ein zentrales Thema im Werk der Regisseurin. Wie es der Zusatz der Hysterischen Blindheit genauer benennt, geht es hier nicht allein um die körperliche Einschränkung, sondern um eine neurotische Störung. Es stellt sich im Laufe der Filmhandlung heraus, dass hinter Debbys Verlust ihres Sehvermögens eine bestimmte psychische Ursache steht.

5.7.3 Zuhause gleicht Stagnation

Debby hat ihren Heimatort Bayonne nie verlassen; eine Ausnahme bilden die Urlaube, die sie als Kind mit ihren Eltern bei den Amish People gemacht hat. Die Kleinstadt, in der sie ihr ganzes bisheriges Leben verbracht hat, wird als eintöniger und provinzieller Ort inszeniert. Seine Einwohner, zum Beispiel Debbys Arbeitskolleginnen oder die Männer, die sie abends in der Bar trifft, wirken hinterwäldlerisch; ihr Leben erscheint ereignisarm. Während sich die Frauen ihre Zeit mit Klatsch und Tratsch vertreiben, tun dies die Männer mit Bier und Billard. Wenn Debby ihre Freizeit nicht gerade mit dem immer gleichen Publikum im Ollie's oder im Skyways verbringt, sitzt sie mit Beth im Vorgarten ihrer Mutter und träumt von alten Zeiten. Auch Kenneth Muir hat darauf hingewiesen, dass in diesem Film Mira Nairs das Zuhause und der Heimatort der Protagonistinnen einer Stagnation gleichkommt, ja sogar einer Falle: „In this Mira Nair film, it's pretty clear that home is something of a trap, a stagnation."[1043] Auch an Debbys Wohnsituation lässt sich Stillstand in ihrem Leben ablesen. Das kleine Reihenhaus, in dem sie und ihre Mutter leben, ist mit dunklen und abgewetzten Möbeln vollgestellt, die für die traurigen und wehmütigen Erinnerungen an vergangene, bessere Tage zu stehen scheinen. Sie erinnern an das Verschwinden des Vaters, der die Familie wegen einer jüngeren Frau verlassen hat, sowie an den schleichenden Verlust der eigenen Jugend. Die Wohnung wirkt nicht bloß düster; die Bilder, die Declan Quinn in ihr aufnimmt, lassen sie zudem außergewöhnlich verschachtelt erscheinen. Es scheint unmöglich, sich darin frei zu bewegen und manche Einstellungen scheinen auch im übertragenen Sinn eine Ausweglosigkeit zu suggerieren. Debby bewohnt den Keller des Hauses. „I got my own privacy", erklärt sie Rick in einer Szene den angeblichen Vorzug dieser Etage. Ganz offensichtlich handelt es sich um eine Scheinlösung: Obwohl sich Debby bereits im Erwachsenenalter befindet, sind Mutter und Tochter aufeinander fixiert, als wäre Debby wesentlich jünger. Die Beiden teilen ihren Alltag und wissen gegenseitig über intime Details ihres Privatlebens Bescheid. Entgegen Debbys Darstellung besteht im Grunde also

1043 Muir, S. 196.

keine Abgrenzung. Die große Nähe zwischen Tochter und Mutter scheint für Unfrieden zu sorgen; vor allem Debby begegnet ihrer Mutter stets gereizt und ungeduldig.

Offenbar hat sie eine Sehnsucht, aus dieser vertrackten Lebensgemeinschaft mit ihrer Mutter sowie aus der kleinstädtischen Enge auszubrechen. Am liebsten ist sie mit ihrem Auto unterwegs; Autos sind ihre große Leidenschaft: „I'm really into cars!" verkündigt sie Rick, als sie ihm voller Stolz ihren Wagen präsentiert: „That's mine. Camaro 84". Danach erst stellt sie sich selbst vor. Der Wagen scheint für sie ein Symbol ihrer Eigenständigkeit und Unabhängigkeit zu sein und scheint ihr das Gefühl einer Ausweitung ihrer kleinen Lebenswelt zu geben. Wenn sie in ihrem Camaro unterwegs ist, verwandelt sich ihr ständiger Missmut und ihre Ungeduld, ihre von Angst und Hysterie geprägte seelische Verfassung endlich in einen Zustand des inneren Friedens. Einen deutlichen Hinweis auf Debbys Suche nach einem Ausweg gibt Nair auch über die Bildsprache, indem sie etwa immer wieder die Autobahnbrücke ins Bild rückt, die von ihrem Heimatort im provinziellen New Jersey nach New York führt. In zahlreichen Einstellungen taucht sie mal im Hintergrund auf, mal überquert Debby sie mit dem Auto. Das Skyways liegt sogar direkt an dem Pfeiler einer Autobahnbrücke. In Nairs frühem Dokumentarfilm *So far from India* stand das Motiv der Zugfahrt über die Brooklynbridge für das insgesamte Hin- und Herpendeln zwischen den Welten, wie es der Protagonist Ashoke erlebt. Doch Debby kommt niemals auf die Idee, am anderen Ende der Brücke, in der Freiheit verheißenden Großstadt New York einen Neuanfang zu wagen. Mira Nair erklärte dazu in einem Interview: „I put the bridges in the backround of many shots to show Debby never looked outside her own tiny world."[1044]

So wie die Darstellung der Brücken, die aus der Kleinstadt heraus führen, für mögliche Wege in die Freiheit stehen, haben Mira Nair und Declan Quinn auch ein prägnantes Bild für die Begrenzung und den Stillstand gefunden. In einer Szene, in der Debby in ihrem Wagen unterwegs ist, wird sie auf einer Straßenkreuzung plötzlich mit einem Meer aus Ampeln konfrontiert, die alle im selben Moment auf Rot umschalten. Gleichzeitig verhängen zahlreiche Hochspannungsseile die freie Sicht. Dies ist ein treffendes Bild für Debbys Empfinden: Ihre Sicht auf das eigene, eigentliche Bedürfnis ist blockiert, damit auch ihre Energie und ihre Fortbewegungskraft. Das dringende Bedürfnis nach einer Unterbrechung der Eintönigkeit des kleinstädtischen Lebens und der Stagnation, also das Bedürfnis nach Bewegung und nach Fortbewegung, äußert sich bei Debby in Wunschträumen, die, wie sich herausstellt, im Grunde doch nur Sack-

---

1044 Nair 2004, S. 12.

gassen darstellen. Dies ist der Fall, wenn Debby gemeinsam mit ihrer Freundin Beth wehmütig in Jugenderinnerungen schwelgt. „We were so hot!“ bestätigen sie sich gegenseitig und denken darüber nach, eine Party wie zu Zeiten der High School zu feiern. Auch wenn Debby hinzufügt, man müsse dann aber auch Liegestühle besorgen, schließlich könne man nicht wie Jugendliche auf den Treppenstufen sitzen, wirkt diese Vorstellung nicht altersgemäß. Neben dem Blick zurück als ein möglicher Ausweg aus der aktuellen Misere, scheint es Debby auf der anderen Seite kaum abwarten zu können, ein Leben als sorgende Ehefrau zu führen. Ihr ganzer Ehrgeiz gilt einem perfekt zubereitetem Filet Mignon, mit dem sie Rick beeindrucken will. Möglicherweise wirkt er auf Debby auch deshalb so begehrenswert, weil er ein eigenes Haus besitzt, das zudem quasi einzugsfertig für eine junge Familie ist. Dass Rick ein Hausbesitzer ist, wird nicht nur von ihm selbst stolz betont, sondern auch von Debby immer wieder als herausragenden Bestandteil seiner Attraktivität erwähnt. Die Inneneinrichtung seines neu erstandenen Hauses ist schließlich auch das einzige Thema, über das die Beiden lebhaft und fließend miteinander sprechen können. Hinter Debbys Wunsch nach einem Einzug bei Rick, was sie sich durch eine Verlobung erhofft, mag der eigentliche Wunsch nach einem grundsätzlich eigenständigen Dasein verborgen liegen. So verknüpft Debby ihr Streben nach Eigenständigkeit und freier Bewegung paradoxerweise mit dem Wunsch nach einer Heimidylle, die erneut einen Rückzug in einen von der Außenwelt abgeschlossenen Raum bedeuteten würde. Ein Widerspruch besteht auch in Debbys wiederholter Beteuerung gegenüber Rick, er habe ein fantastisches Haus mit einer wunderschönen Einrichtung, und dem tatsächlichen Anblick seines Wohnraums. Eigentlich handelt es sich um relativ schmucklose, provisorisch eingerichtete Zimmer, von denen etwas Kaltes und Beklemmendes ausgeht. Als Debby Rick in der Nacht ihres Kennenlernens nach Hause begleitet, nimmt Quinn sie durch einen Türbogen, aus einem unbeleuchteten Raum heraus auf, so dass Dunkelheit das Bild stark dominiert. Hinzu kommt der Eindruck der Beengtheit, den der Blick auf das Paar in dem schmalen Ausschnitt innerhalb des Türrahmens erzeugt. Auch in den folgenden Szenen engt Quinn den Bildkader immer wieder ein, indem er einen Teil des Bildes komplett in Dunkelheit versinken lässt. Diese Bildsprache macht schnell deutlich: Hier bahnt sich nichts Gutes an, Debby erwartet in dieser Verbindung kein trautes Heim.

Debbys Mutter Virginia macht eine gegenläufige Entwicklung zu ihrer Tochter: Sie scheint sich durch ihre frische Liebe zu Nick zunehmend zu verjüngen. Im Gegensatz zu Debby ist sie wenig zögerlich, ein neues Leben zu beginnen und den Schritt nach außen zu wagen. Sie ist lebensfroh und voller Tatendrang. Anders als Debby, die ihre Abende ausschließlich im tristen Ollie’s verbringt, lässt sich Virginia von Nick an verschiedene Orte ausführen. Einmal

speisen sie in einem schicken Restaurant, ein anderes Mal besuchen sie ein italo-amerikanisches Tanzlokal. Nick erweitert Virginias Welt ganz offensichtlich. Dazu trägt auch die Vorstellung eines gemeinsamen Lebensabends in Florida bei. Immer wieder spricht er davon, die Stadt zu verlassen und dort ein neues Leben mit ihr zu beginnen, wo er einst seine Urlaube verbracht hat. In seinen Erzählungen wird dieser Ort zum Paradies: Es wüchsen Zitronenbäume vor der Haustür, schwärmt er und versichert Virginia: „Things are easy down there!" Sie findet langsam Gefallen an Nicks Idee, gemeinsam mit ihm Bayonne zu verlassen.

Virginias Vitalität und Frische, ihr Streben nach Neuem, zeichnet sich bereits in den Szenen ab, in denen sie als Protagonistin eingeführt wird: Das erste Bild dieser Sequenz entstammt einer subjektiven Kamera, die ihren Blick aus der Haustür heraus nachbildet. Zu sehen sind die Veranda und ein Teil der Straße, auf der eine lebhafte Stimmung herrscht: Fußgänger spazieren, eine Katze tummelt sich, Kinder spielen. Die nächste Einstellung zeigt unscharf ein paar Füße, jemand bückt sich und holt die Morgenzeitung herein; es ist Virginia, wie später deutlich wird. Den Vordergrund säumen ein paar taunasse Blüten den Wegesrand. In der unmittelbar folgenden Einstellung sind die Füße eines Kindes zu sehen, die kraftvoll in die Pedalen eines Fahrrads treten. Diese Szenen sowie ihre spezielle Abfolge bewirken, dass Virginia eine gewisse Dynamik zugeschrieben wird. Die Einstellung auf die Füße des Kindes weitet sich schließlich zu einer Totalen aus; man sieht ein junges Mädchen, das in die Richtung von Virginias Haus radelt und einem anderen Mädchen auf der Straße fröhlich zuwinkt. Ein Umschnitt in das Innere des Hauses folgt. Erstmals bekommen die Zuschauerinnen und Zuschauer nun Virginia im Ganzen zu sehen. Im Morgenmantel steht sie am Küchenfenster und riecht lächelnd an Rosenblüten, die sie in Vasen auf ihrem Fensterbrett angerichtet hat. Virginias verträumte Hingabe wird unterbrochen, als Nick sich ihr nähert und sie zärtlich von hinten umarmt. Sie erscheinen in stiller Harmonie; ihre beiden Blicke gehen aus dem Küchenfenster heraus. Diese Darstellung ihres gemeinsamen Fensterblicks ist nicht nur ein Ausdruck ihres liebevollen Zusammenseins, sondern auch ein Hinweis auf ihre gemeinsame Aufbruchsstimmung, die später noch deutlichere Züge annehmen wird.

Virginias Pläne, gemeinsam mit Nick ein neues Leben zu beginnen, werden jedoch jäh unterbrochen, als er plötzlich an Herzversagen stirbt. Nach einer Phase der Verzweiflung und der tiefen Trauer gelingt es Virginia dennoch, ihre positive Energie zu bewahren. Dies kommt vor allem darin zu Ausdruck, dass sie ihren lang gehegten Wunsch wahr werden lässt, das alte Mobiliar ihrer Wohnung gegen ein neues auszutauschen. Die neuen Möbel, die in einem hellen Beige-Ton erstrahlen, stehen für den neuen Lebensmut, den sie sich trotz Nicks Tod erhal-

ten konnte. Sie verdeutlichen einen Neuanfang, auch wenn es kein gemeinsames Leben mehr mit ihm geben kann. Doch steht die neue Einrichtung auch dafür, dass Virginia dieses Haus und diese Stadt nicht mehr verlassen wird.

5.7.4 Der Blick des Kindes

Die kleine Amber Autum, ein Mädchen im Grundschulalter, ist das einzige Kind, das in *Hysterical Blindness* eine Rolle spielt. Obwohl sie eigentlich in einer Nebenrolle besetzt ist, erscheint sie dennoch als eine stark konturierte Figur. Aufschlussreich ist auch in ihrem Fall bereits die Szene, die sie als Figur einführt. Sie beginnt damit, dass Debby mit ihrem Wagen vor Beths und Ambers Wohnung parkt, um Beth für einen Besuch im Ollie's abzuholen. Ungeduldig hupt sie sie herbei. Beth stürmt kurz darauf aus der Tür, unmittelbar gefolgt von Amber. „Ma!" erinnert sie ihre Mutter in mahnendem Tonfall an ihre Jacke, die sie hinter ihr her trägt. Flüchtig gibt ihr Beth einen Kuss auf die Wange und eilt dann zu Debbys Wagen. Die Kamera folgt ihr, nimmt sie und Debby aber schließlich aus dem Fokus. Während die Beiden also nur noch unscharf im Hintergrund zu sehen sind, konzentriert sich der Blick der Kamera auf Amber, die in einer Rückenansicht im Vordergrund zu sehen ist. Sie steht am Gartenzaun angelehnt und beobachtet das hektische Treiben der beiden Frauen. Diese sind gerade dabei, schnell noch die Sitzplätze zu tauschen; Debby möchte, dass Beth am Steuer sitzt. Die Kameraperspektive wechselt nun und zeigt Amber in frontaler Ansicht. Ihr Blick wirkt, als sei ihr das Schauspiel, das sich ihr darbietet, altbekannt. Sie lächelt leicht, ihrem Gesichtsausdruck ist ein kleines Amüsement abzulesen. Nachdem sie den Beiden zur Verabschiedung gewunken hat, weicht ihr Lächeln einem ernsten Ausdruck. Amber wird in dieser Szene als ein Mädchen präsentiert, das sich wenig kindlich verhält. Im Umgang mit den Erwachsenen nimmt sie eine Rolle ein, die nicht ihrem Status als Kind entspricht. Fürsorglich kümmert sie sich darum, dass ihre Mutter nicht ohne Jacke aus dem Haus geht. Während die Erwachsenen scheinbar kopflos umher rennen, bleibt sie ruhig und konzentriert. Sie verabschiedet ihre Mutter und Beth wie eine Mutter ihre Kinder verabschieden würde: An der Gartenpforte winkend, lächelnd über die Verrücktheit der Jugend und mit leichter Wehmut über die Trennung. Dass Amber nicht gerne allein zurückgelassen wird, macht sich im Laufe der Filmhandlung mehrmals bemerkbar. Um sich in ihrer Einsamkeit und Langweile zu helfen, ruft sie einmal zum Beispiel Virginia an und schlägt ihr gemeinsames Fernsehen vor. Ein anderes Mal greift sie zu drastischeren Mitteln: Sie ruft ihre Großeltern in Florida an, die wiederum im Ollie's anrufen und ihre Tochter Beth nach Hause zu Amber zitieren. Auch hier hat ihr Eingreifen also, obwohl der

Anruf ein kindlicher Hilferuf ist, am Ende einen fürsorglichen Effekt auf die eigene Mutter. Als hätte sie geahnt, dass Beth gerade dabei ist, sich mit dem Barkeeper zu verabreden, sorgt Amber dafür, dass sie rechtzeitig nach Hause kommt. Das mütterliche Verhalten des Mädchens gegenüber ihrer Mutter, die wiederum häufig kindliche Züge zeigt, wird in einer Szene besonders deutlich. Hier liegt Beth gerade mit einem Kuscheltier auf dem Sofa, als Debby wieder einmal hupend vor ihrer Haustür steht, um sie abzuholen. An diesem Tag ist Beth jedoch wütend auf ihre beste Freundin. Am Abend zuvor hatte Debby sie in der Bar allein gelassen und möchte nun nicht zu ihr herausgehen. Doch Amber scheucht sie auf: „Hurry up! You know how unpatient she is." Und fügt streng hinzu: „It doesn't matter if you are mad!". Beth beugt sich ihr schließlich und steht gequält auf, um die Tür zu öffnen.

Die Szene zu Beginn des Films zeigt nicht nur eine Umkehrung der Rollen von Mutter und Tochter, sondern auch, dass Amber die Rolle der Beobachterin zukommt. Während es scheint, als sei sie für alle anderen nicht sichtbar, wird im Laufe des Films deutlich, dass sie umgekehrt stets mit größter Aufmerksamkeit am Geschehen teilnimmt und die Gespräche der Erwachsenen genau verfolgt. Weil diese sie anscheinend kaum wahrnehmen, unterhalten sie sich ungehemmt. Amber hört, wie eine Kollegin Virginias bei ihr nachfragt, ob sie mit Nick geschlafen habe. Wenigstens bemerkt Virginia im letzten Augenblick die Anwesenheit des Mädchens und bringt ihre Kollegin mit einem Nicken in deren Richtung zum Schweigen. Auch Beth und Debby sprechen einmal auf einer gemeinsamen Autofahrt mit Amber über dieses Thema, ohne Rücksicht auf sie zu nehmen. Diese Vermischung der kindlichen Welt mit der Welt der Erwachsenen auf eine Weise, die die besondere Schutzbedürftigkeit der Kinder ignoriert, erinnert an andere Kinderschicksale aus dem filmischen Kosmos Mira Nairs. Auch wenn sich der Kontext, in dem die Kinder jeweils leben, zum Teil stark unterscheidet, sind sie in diesem Punkt vergleichbar. Gemeinsam ist diesen Kindern vor allem auch, dass sie als starke Persönlichkeiten agieren. Amber hat einen Weg gefunden, in der Welt der Erwachsenen an Bedeutung zu gewinnen. Ihre Methode ist, die Dinge offen auszusprechen; sie macht Geheimnisse transparent. In diesen Momenten gelingt es ihr, Wichtigkeit zu erlangen und die Aufmerksamkeit der Erwachsenen auf sich zu ziehen. Sie ist diejenige, die ausspricht, was Debby zu verdrängen versucht. „Guess what!" beginnt Amber ihren Auftritt bedeutungsschwanger und die spannungssteigernd. „What!?" will ihre Mutter wissen. Dann lässt das Mädchen die Bombe platzen: „Debby's mother has a boyfriend." Sie spricht ihre Worte betont langsam und akzentuiert aus. Diese Neuigkeit, die offensichtlich einen wunden Punkt bei Debby berührt, hatte sie kurz zuvor bei dem Gespräch zwischen Virginia und ihrer Kollegin aufgeschnappt. In einer anderen Szene spricht Amber offen aus, was ihre Mutter

ihr einst im Vertrauen erzählte, nämlich dass Debby in ihrer Kindheit und Jugend genau wie Amber selbst immer wieder vergeblich auf die Rückkehr ihres Vaters gewartet hat. In einer Welt, in der durch Schweigen versucht wird, die Dinge ungeschehen oder unsichtbar zu machen, macht Amber sie durch ihre offene Aussprache sichtbar.

5.7.5 Sehen und gesehen werden wollen

Das erste, was die Zuschauerinnen und Zuschauer dieses Films von der Hauptprotagonistin Debby zu sehen bekommen, ist eine Detailaufnahme ihres Auges. Es wird von einem medizinischen Gerät abgescannt. Einmal sieht man eine Träne. Zwischen diese Bilder werden Aufnahmen geschnitten, die Debbys Perspektive wiedergeben: Sie schaut auf eine Zahlen- und Buchstabentafel. Indem die Kamera zwischen Schärfe und Unschärfe changiert, imitiert sie ihre unklare Sicht. Wie man bald darauf erfährt, hat Debby während ihrer Arbeit einen Anfall von Hysterischer Blindheit erlitten. Diese zeitweilige Unfähigkeit zu sehen sei ein psychosomatisches Symptom, eine Reaktion auf Stress, zitiert Debby die ärztliche Diagnose gegenüber ihrer Freundin Beth: „It's Hysterical Blindness. And Beth: It's caused by stress!“ Debby gibt ihren Worten einen dramatischen Nachdruck. Offensichtlich will sie in ihrem Leid ernst genommen werden. Debby berichtet Beth außerdem von der fürsorglichen Hilfsbereitschaft einer Kollegin, die sie an die Hand nahm und ihr versicherte: „It's you and me in it together“. Aus ihrer Erzählung wird deutlich, wie sie von dieser Vertrautheit und Zuwendung beeindruckt war und wie sie sie genossen hat. Dass Debby insgesamt an einer unklaren Sicht auf ihr Leben und die Dinge, die um sie herum geschehen, leidet, demonstriert Declan Quinn in zahlreichen Einstellungen, in denen er eine Perspektive wählt, in der die Sicht verstellt ist. Immer wieder schieben sich in seinen Bildern Gegenstände oder Personen, die nur unscharf oder in Umrissen zu erkennen sind, in den Vordergrund und versperren die Sicht auf die eigentliche Handlung. Immer wieder lässt er das Geschehen auch unscharf oder undeutlich erscheinen, indem er es durch getönte Plexiglasscheiben, durch Sichtschutzscheiben oder durch spiegelndes Fensterglas hindurch filmt. Oft, so scheint es, geht mit einer solchen Sicht auf inhaltlicher Ebene die Verschleierung der Wahrheit einher. So ist es zum Beispiel, wenn Debby gegenüber ihren Arbeitskolleginnen eine funktionierende, glückliche Partnerschaft mit Rick vorgaukelt, der sie in der schweren Zeit nach Nicks Tod unterstützen würde.

Während Debby ihrer Freundin von der vorübergehenden Blindheit erzählt, die sie am Morgen auf ihrem Arbeitsplatz ereilt hat, sind die Beiden auf dem Weg zu ihrer Stammkneipe Ollie's. Sie haben sich große Mühe mit ihrem Aus-

sehen gemacht und sie sind sichtbar nervös. Nachdem sie zunächst ihr Aussehen im Toilettenraum kontrolliert und mit viel Haarspray ausgebessert haben, begeben sie sich betont lässig und lasziv an die Bar. Ganz offensichtlich geht es ihnen darum, bei den männlichen Gästen Eindruck zu machen. Beth gelingt als Erste ein Flirt mit Bobby, dem Barkeeper. Daraufhin bekommt Debby einen Wutanfall. Sie macht Beth den Vorwurf des Verrats: „I am so sick of my best friend talking to guys who are just ignoring me like I am not even there!" Ihre Aussage zeugt auch von ihrer eigentlichen Frustration, nämlich dass sie sich von Bobby ignoriert fühlt. Nach einer heftigen Auseinandersetzung beenden die beiden Freundinnen ihren gemeinsamen Abend. Beth kehrt zurück zur Bar und Debby stürmt auf die Straße, sie will nach Hause gehen. Vorher zertritt sie jedoch noch Beth Haarspray. In diesem Moment kommt ein junger Mann hinzu, den Debby und Beth bereits in der Bar wahrgenommen hatten. Es ist Rick. Beth hatte Gefallen an ihm gefunden. Nun aber kommt Debby mit ihm ins Gespräch. Sie nennt ihn „Patrick Swayze Eyes". Er stellt sich ihr vor und erkundigt sich, was passiert sei. Sie erklärt ihm, dass sie ignoriert worden sei. Er bedauert es und fragt, ob er sie zum Auto begleiten solle. Seit dieser Begegnung ist Debby unsterblich in Rick verliebt. Ihr Werben um ihn im weiteren Verlauf der Geschichte hat etwas Verzweifeltes, beinahe Existenzielles. Es scheint, als bedeute er für sie eine Rettung, als erhoffe sie sich durch ihn das Stillen eines grundsätzlichen Bedürfnisses. Dass Debby Rick „Patrick Swayze Eyes" nennt, macht Sinn: Im Moment ihrer ersten Begegnung hat er für sie den aufmerksamen Blick, den sie zuvor so schmerzlich vermisst hat. Sowohl Debby als auch Beth wollen sichtbar sein, sie wollen auffallen und gefallen. Wenn sie sich in der Bar aufhalten oder besser: auftreten, bestätigen sie sich immer wieder gegenseitig die angeblichen oder manchmal womöglich auch tatsächlichen Blicke der Männer. Bei den weiteren Treffen mit Rick wird jedoch deutlich, dass er Debby nicht wirklich in seinem Fokus hat. Debby, die sich diese traurige Tatsache nicht eingestehen kann, leidet im Zusammensein mit ihm immer wieder unter kurzzeitiger Erblindung. Es scheint, als reagiere sie damit auf sein Wegsschauen. In einer Szene, in der sie nebeneinander in seinem Bett liegen, dreht er sich von ihr weg, verweigert das Gespräch und jeglichen sonstigen Kontakt. In einer anderen Szene bringt er noch deutlicher zum Ausdruck, dass er lediglich an einer kurzfristigen und rein sexuellen Beziehung zu ihr interessiert ist, sonst aber seine Ruhe haben möchte. Die Hysterische Blindheit holt Debby außerdem in einer Szene ein, in der ihre Arbeitkolleginnen sich bei ihr erkundigen, ob Rick denn nach dem tragischen Tod von Nick für sie da sei, was entgegen ihrer Bekundungen nicht der Fall ist. Die Reaktion der Hysterischen Blindheit als psychische Reaktion auf ein Defizit an Zuwendung und grundsätzlicher Bestätigung, das

heißt einer Spiegelung ihrer Person, wird auch von Laura Cahill, als Schöpferin der Figur Debbys, betont:

> I don't think she ever goes blind at work. She just makes herself feel that she went blind at work. She wants to feel important and she definitely wants attention.[1045]

Folgt man der Argumentation des Psychoanalytikers und Psychiaters Stavros Mentzos lassen sich hysterische Symptombilder mit Inszenierungen vergleichen,[1046] die als ein „Modus der neurotischen Konfliktbearbeitung"[1047] dienen. Er erkennt in hysterischen Gebärden, die nicht mit der umgangssprachlichen Bezeichnung in einem bewertenden Sinn als „unecht, demonstrativ, unehrlich, theatralisch, emotional, übertrieben oder unsachlich"[1048] verwechselt werden dürfen, „unbewusst produzierte(n) Szenen"[1049] mit einem kommunikativem, appellativem Charakter, bei denen die Anwesenheit von Zuschauerinnen und Zuschauern also konstitutiv ist: „Die hysterische Symptom- und Charakterbildung lässt sich auch als eine versteckte Mitteilung, als eine unterschwellige kommunikative Aussage verstehen, die in einem veränderten und verzerrten symbolischen Stil stattfindet und übersetzt werden kann."[1050]

> (...) das Hysterische (ist) ausgesprochen zuschauerbezogen (...). Der hysterische Mensch sucht bewusst oder unbewusst sein Publikum. Die Ausdrucksgebung mit den Mitteln (...) der hysterischen Verhaltensweisen (…) will in ganz bestimmter Weise beeindrucken, beeinflussen, überzeugen.[1051]

> Der Partner fungiert als „*bestätigendes Publikum*, als notwendige Figur in einer symbolisch wieder belebten Szene.[1052]

Mentzos geht davon aus, dass der Hysteriker aus der Reaktion seines Gegenübers einen Gewinn zieht, der die Befriedigung eines verborgenen Bedürfnisses bedeutet.[1053] Als Debby an ihrer Arbeitstelle zum ersten Mal erblindet, muss sie ihrer Kollegin ganz und gar vertrauen; sie muss sich fallen lassen. Debby macht dabei die positive Erfahrung, tatsächlich gehalten zu werden, körperlich und im übertragenen Sinn. Dies ist eine außergewöhnliche Situation für Debby, wie sich im weiteren Verlauf des Films beobachten lässt. Debby ist im Kontakt zu ihren Mitmenschen in der Regel im doppelten Sinne ungehalten: Sie begegnet ihnen oft ungeduldig und unfreundlich. Ungehalten ist sie außerdem im Sinne einer

---

1045 Muir, S. 198.
1046 Vgl. Mentzos, S. 73.
1047 Mentzos, S. 156.
1048 Mentzos, S. 15.
1049 Mentzos, S. 156.
1050 Mentzos, S. 123.
1051 Mentzos, S. 73.
1052 Mentzos, S. 124.
1053 Vgl. Mentzos, S. 124.

fehlenden psychischen Stabilität; sie erscheint zutiefst verunsichert über ihren eigenen Wert. Den Halt und die Wertschätzung ihrer Person, die sie durch ihre Mutter und ihre beste Freundin erfährt, scheint sie nicht wahrnehmen zu können. Debby hat Sehstörungen, doch ihr eigentliches Bedürfnis ist es, selbst gesehen zu werden. Sie reagiert eifersüchtig auf das Sichtbarwerden Anderer. Als Beth in einer Szene in der Mitte der Tanzfläche ausgelassen und für alle sichtbar tanzt, unterbricht Debby sie und versucht sie davon abzuhalten. Sie erklärt ihr, dass sie sich lächerlich machen würde, alle würden sie anschauen. Was sie vermutlich eigentlich fürchtet, ist dass Beth bewundernde Blicke ernten würde und damit bekäme, wonach sie sich selbst so dringend sehnt. Auch ihrer Mutter gegenüber, die von ihrem neuen Liebhaber Nick heftig umworben wird, hegt sie eine Eifersucht, die sie in eine scheinbare Fürsorge verpackt: „You got to be careful, Ma!“ warnt sie sie vor den vermeintlichen Täuschungsmanövern Nicks.

Tatsächlich fehlt Debby auch Aufmerksamkeit sich selbst gegenüber. Ihre ständige Orientierung nach außen hat sie vergessen lassen, den Blick nach innen zu richten; für sie zählen in erster Linie die Maßstäbe und Beurteilungen der Anderen. Wenn sie von einem Mann wie Rick geringschätzig behandelt wird, fühlt sie sich selbst geringschätzig. So hat sie das Gespür für ihre eigene Sichtweise verloren. Die zeitweilige Blindheit jedoch wirft sie auf sich selbst zurück und zwingt sie, die falsche Sicht auszublenden. In den Fällen, in denen keine wahrhaftige und wertschätzende Begegnung zwischen ihr und ihren Mitmenschen stattfindet, ist ihre Erblindung als eine Reaktion interpretierbar, die sie schützt; sie verschließt sich der Fremdbeurteilung. Eine Begegnung, die dagegen von Wertschätzung gegenüber Debby gekennzeichnet ist, findet in einer Szene statt, in der sie auf Nick, den Freund ihrer Mutter trifft. Sie begegnet ihm im Ollie's, wo sie ausnahmsweise einmal tagsüber hinkommt, allerdings nur um eine Packung Zigaretten zu ziehen. Nach anfänglicher Abwehr lässt sie sich auf ein Gespräch mit Nick ein. Er rührt sie zu Tränen, als er zu ihr sagt: „A girl like you got to be careful. You got that special something. Like your mother. And not many people are gonna see that.“ Nick scheint es zu sehen. Und auch Debbys Sicht scheint sich im Gespräch mit ihm zu klären. Als sie den nächsten Abend im Ollie's verbringt, erzählt sie dem Barkeeper, dass einst ihr Vater tagsüber herkam. Sie habe versucht, ihn zu treffen, aber er habe seine Angewohnheiten wohl gründlich geändert, denn er sei nie mehr im Ollie's aufgetaucht. Hier wird deutlich, dass sich Debbys Suche nach einem Vater, der ihr durch seine Zuneigung ihren Wert widerspiegelt, und die Suche nach einem potentiellen Ehemann übereinander geschoben haben mögen; beides führte sie ins Ollie's. Wie so häufig in einem Film Mir Nairs offenbart sich eine tiefe Traumatisierung der Hauptfigur und bahnt sich mit der Offenlegung eine Wendung an.

Es zeigt sich, dass Nicks Worte Beckys Sicht auf sich selbst ändern und damit ihre Sicht auf die Mitmenschen, die ihr nahe stehen. In dem Maß, in dem Debby ihr wortwörtliches Selbstbewusstsein zurückgewinnt, gerät etwa auch Amber in ihren Fokus. Debby hatte nie einen positiven Blick für das kleine Mädchen, sie war ihr lästig. Es wäre ihr am liebsten gewesen, wenn sie sie ganz aus ihrem Sichtfeld hätte entfernen können. „Amber can you sit back down! I can't see!" herrscht sie sie beispielsweise einmal an, als sie gemeinsam im Auto sitzen. In der Schlussszene des Films tanzt Amber auf der Straße, während Beth, Debby und Virginia ihr zuschauen. Im Gegensatz zu einer vorhergehenden Vorführung Ambers, bei der sich Debby vollkommen desinteressiert zeigte, ist sie es nun sogar, die die tanzende Amber zuerst entdeckt und auffordert, sich ihnen zu zeigen. „Look!" ruft sie Beth herbei. „I watch this time. Promis!" verspricht sie Amber. Auch in Debbys Verhältnis zu ihrer Mutter Virginia vollzieht sich eine Wandlung. Die Distanz, die zwischen ihnen bestand, wird überwunden. Ihre Gefühle hatten sie zuvor voreinander verborgen. Virginia teilte sich in ihrer tiefen Trauer über den plötzlichen Tod ihres Geliebten ihrer Tochter ebenso nicht mit. Als sich Debby an ihrem seelischen Tiefpunkt befindet, vollzieht sich endlich eine Öffnung zwischen ihnen. Weinend, beinahe wie ein Baby kriecht sie zu ihrer Mutter ins Bett. Sie lässt sich von ihr halten, bis sie getröstet ist. In diesem Augenblick erfährt Debby die vertrauensvolle Zuwendung, nach der sie gesucht hat, nun jedoch ohne den Umweg über eine Inszenierung; endlich findet ein direkter Kontakt statt. Am Ende des Films hat Debby zu ihrer eigenen Wahrheit gefunden. Das Abrücken von der Außenwelt und die Konzentration auf sich selbst, erzwungen durch die Hysterische Blindheit, haben sich als heilsam für sie erwiesen. Für diese neue Selbstwahrnehmung steht eine Szene, die Debby vor einem Spiegel zeigt. Eigentlich handelt es sich um einen Moment tiefster Verzweiflung. Es ist der Moment des größten Selbstzweifels und der größten Distanz zwischen Debby und Virginia, die soeben vom Tod ihres Geliebten erfahren hat. Unfähig, ihrer Mutter beizustehen, hat sich Debby in ihr Zimmer zurückgezogen. Während sie sich weinend abschminkt, betrachtet sich selbst im Spiegel. Zu Beginn des Films diente die ausgiebige Betrachtung ihres Spiegelbilds der Kontrolle ihrer Oberfläche, so etwa in einer Szene, die auf der Damentoilette im Ollie's spielt. Kritisch, nervös und beinahe ängstlich überprüfte sie hier den perfekten Sitz ihrer auftoupierten Haare sowie ihres Make-Ups und übte sogar einen bestimmten, lässigen Gesichtsausdruck. Der Spiegelblick in ihrem Schlafzimmer dagegen erscheint als ein Augenblick größter Wahrheit, das heißt einer wortwörtlichen Demaskierung. Es ist auch der Beginn ihrer Selbstspiegelung, damit ihrer Unabhängigkeit.

5.7.6 Zum Schluss: Befreiende Bewegung

Die Schlusssequenz des Films zeigt ein Happy End, das alle vier Protagonistinnen aus drei Generationen umfasst. Sie zeigt Debby, Beth, Virginia und Amber vereint und glücklich an einem Sommernachmittag im Vorgarten. Virginia kümmert sich zunächst im Hintergrund um ihre Pflanzen, dann setzt sie sich auf die Treppenstufen an der Türschwelle ihres Hauses. Debby und Beth sitzen ein Stück von ihr entfernt am Rand des Vorgartens auf den Stufen, die zur Straße hin führen. Dort spielt Amber und übt eine neue Cheerleaderchoreographie ein. Debby entdeckt sie dabei und fordert sie auf, ihre Fortschritte vorzuführen: „Amber! Are you gonna do your new routine?“ ruft sie ihr zu. Zu Cyndi Laupas *Girls just want to have fun* zeigt ihnen Amber ihren neuen Cherrleading-Tanz mit einem Stab, den sie virtuos um ihren Körper herum wirbelt. Die drei erwachsenen Frauen schauen ihr begeistert zu, Beth springt schließlich auf und tanzt gemeinsam mit ihrer Tochter. Auch Debby und Virginia werden mitgerissen, sitzend wippen sie im Takt mit. Nach ihrer Tanzvorführung greift Amber nach dem Gartenschlauch und bespritzt ihre Mutter und Debby mit Wasser. Übermütig steigen die Beiden in das Wasserspiel ein und verteidigen sich. Virginia schaut von ihrem Platz auf der Türschwelle aus amüsiert zu.

Die etagenartige Aufteilung der vier Protagonistinnen im Vorgarten spiegelt die Ordnung der drei Generationen wider. Es scheint, als habe nun jede ihren Platz gefunden. Debby und Beth befinden sich demnach in einem Zwischenstadium. Sie sind der älteren, häuslichen Virginia nahe und doch dem tanzenden Kind auf der Straße, als Verkörperung der Jugend, zugewandt. Sie tollen mit Amber auf der Wiese, als wären sie Gleichaltrige und doch verhalten sie sich als fürsorgliche Erwachsene, die einen Blick für und auf das Kind haben. Dieser Platz im Zwischenraum stimmt endlich mit dem Stand ihrer inneren Entwicklung überein. Das gleichzeitige Auftreten aller vier Protagonistinnen ist von Mira Nair entgegen der Originalvorlage inszeniert worden. In dem Theaterstück von Laura Cahill fehlt Virginia in der letzten Szene. Cahill berichtete von dem Motiv Nairs, Virginia dennoch in die Szene einzufügen: “Mira wanted to bring Virginia into that (last) scene to create this image of three generations of women who had found their place and were going to be okay.”[1054]

Hinzu kommt, dass hierbei eine Art Familienportrait entsteht; dieses Schlussbild zeigt, dass sich die drei Frauen zu einem alternativen Familienmodell zusammengeschlossen haben. Ihr Blick ist nicht mehr auf die Leerstellen in ihrem Leben gerichtet. Sie schauen hier nicht auf die unbesetzten Rollen des Vaters oder des Ehemanns. Stattdessen knüpfen sie an die Beziehungen an, die

1054 Cahill im Interview mit Muir, S. 199.

in ihrem Leben real vorhanden sind. Dieser positive Perspektivwechsel bringt eine neue und vitale Ordnung hervor. Vor allem Amber Autumn verkörpert absolute Lebendigkeit, die sich auf die erwachsenen Protagonistinnen überträgt. Nach überwundenen Krisen wirken Debby, Beth und Virginia innerlich gelöst und endlich wieder zuversichtlich. Es ist kennzeichnend für einen Film von Mira Nair, dass neuer Lebensmut und Leichtigkeit zunächst von einem Kind ausgehen. In Bezug auf Nairs Vorbild, den indischen Filmemacher Ritwik Ghatak, bezeichnete Chidananda Das Gupta diese besondere Perspektive einst als ein „(…) in der Gestalt eines Kindes (…) in die Zukunft weisendes Zeichen der Hoffnung (…)“[1055] geben.

Die Impulsivität und die Agilität der Protagonistinnen in der Schlusssequenz des Films stehen der Stagnation, die zuvor herrschte, entgegen. Debby, Beth und Virginia haben dennoch ihr Zuhause nicht verlassen. Bewegung, nicht Fortbewegung, zeigt ihre Erlösung von alten, starren Strukturen. Für Debby und Beth ist es eine neue Form der Beweglichkeit; es ist nicht mehr das verkrampfte, eingeübte Stolzieren, das sie im Ollie's zur Schau getragen haben. Auch tanzen sie hier nicht, um sich gegenüber den Männern als verführerische Frauen zu inszenieren, sondern aus einem eigenen Impuls heraus. Diese Szene erinnert an die Schlussszene von *Monsoon Wedding*. Auch hier äußert sich in dem gemeinsamen Tanz ein neuer Lebensmut und drückt sich eine Katharsis, das heißt die gelungene Überwindung von Krisen aus. Und während auf das indische Gartenzelt der Monsunregen niederprasselt, geht in dem Vorgarten der amerikanischen Kleinstadt der Wasserstrahl des Rasensprengers auf die tanzenden Protagonistinnen nieder.

Diese ausgelassene Fröhlichkeit konnte sich in Nairs anschließendem Film nicht fortsetzen: Mit dem Kurzfilm *11'09''01-September 11* (2002) reagierte sie auf die schrecklichen Ereignisse, die sich am 11. September 2001 in ihrer zweiten Heimatstadt New York abspielten, insbesondere auf die sozialen Auswirkungen, das gegenseitige Misstrauen der Menschen, die wachsenden Vorurteile und Fremdenfeindlichkeit speziell gegenüber Muslimen. Im Anschluss an diesen Kurzfilm tauchte sie dann mit ihrem nächsten großen Spielfilm, dem period picture *Vanity Fair*, in eine längst vergangene Welt ein.

1055 Das Gupta 1986, S. 112.

5.8 *Vanity Fair* (2004)

5.8.1 Zum Inhalt des Films

Becky Sharp (Reese Witherspoon) wächst in einem mittellosem, aber künstlerisch-musisch geprägtem Elternhaus auf: Ihre Mutter, die starb, als Becky noch sehr klein war, war eine französische Opernsängerin, ihr Vater ein begabter Maler. Ihm fehlt jedoch eine gewisse Lebenstüchtigkeit und so kommen er und seine kleine Tochter nur knapp über die Runden. Becky dagegen besitzt Ehrgeiz und Zähigkeit, sie kann sich durchzusetzen. Dies zeigt sich bereits in der Eingangsszene des Films, in der sie noch kleines Mädchen ist. Mit einem reichen Käufer handelt sie hier einen besonders hohen Preis für ein Gemälde ihres Vaters aus. Es ist das Portrait ihrer verstorbenen Mutter. Nachdem auch ihr Vater stirbt, lebt Becky die letzten Jahre ihrer Kindheit in einem Erziehungsheim für Mädchen, wo sie auf ihre spätere Rolle als Gouvernante vorbereitet werden soll. Erst mit ihrer Volljährigkeit kann sie die Strenge und Enge dieses Orts endlich verlassen.

Beckys Verabschiedung aus dem Erziehungsheim erscheint wie ein Befreiungsschlag. Voller Fröhlichkeit – und nachdem sie der Direktorin noch einmal ihre Meinung gesagt hat – fährt sie gemeinsam mit ihrer besten Freundin Amelia Sedley (Romola Garai) davon. Ihr erstes Ziel ist deren Elternhaus in London. Von dort aus soll es für Becky zu ihrer ersten Anstellung gehen; im Haus eines Lords in der tiefsten Provinz hat sie eine Stelle als Gouvernante bekommen. Von Amelias Eltern wird Becky, als ein Mädchen ohne nennenswerte Herkunft, frostig empfangen. Besonders Mrs. Sedley (Deborah Findlay) zeigt sich pikiert über ihren „unrühmlichen“ Hintergrund. Sie selbst stammt zwar ebenso wenig aus einem feinem Elternhaus, jedoch ihr Ehemann, Mr. Sedley (John-Franklyn Robbins), ist als Kaufmann zu einem Vermögen gekommen. Amelias Bruder, Joseph Sedley (Tony Maudsley), findet sofort Gefallen an Becky. Er ist im Dienst der Britischen Ostindien-Kompanie und hat aktuell Heimaturlaub. Beckys offene und selbstbewusste Art beeindruckt ihn, besonders ihr Bekenntnis, sie würde liebend gerne fremde Orte kennenlernen. Als sie zum Beweis ihrer Abenteuerlust eine pure Chilischote verspeist, ist es um ihn geschehen: Er sieht in ihr die perfekte Frau, die in der fernen Welt an seiner Seite leben könnte. Auch Becky hegt konkrete Absichten. Eine Hochzeit mit Joseph Sedley würde einen sprunghaften gesellschaftlichen Aufstieg und eine lebenslange finanzielle Absicherung für sie bedeuten. Am folgenden Tag ihres Besuchs möchte Amelia Becky ihren Verlobten George Osborne (Jonathan Rhys Meyers) vorstellen. Auch er ist der Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns und stammt nicht aus einer Adelsfamilie. Amelia ist sehr verliebt in ihn und bemerkt nicht, dass er ihr

gegenüber im Grunde gleichgültig ist, in manchen Momenten sogar geringschätzig. Becky ist ihm sofort ein Dorn im Auge; um jeden Preis will er verhindern, dass sich eine Gouvernante in seine neue Familie einheiraten könnte. Er warnt Joseph: Würde er Becky ehelichen, so würde er die Verbindung mit Amelia lösen. Joseph beugt sich dem Druck und zieht sich von Becky zurück. Enttäuscht bricht diese kurz darauf in die Provinz auf.

Ihre Anstellung ist zunächst ebenfalls eine große Enttäuschung. Sir Pitt Crawley (Bob Hoskins), für den sie nun arbeitet, stellt sich als verarmter und zudem distanzloser alter Mann heraus. Das Haus der Familie ist in einem heruntergekommenen Zustand, die Töchter sind ungezogen und gemein zu Becky. Sein Sohn, Pitt Crawley (Douglas Hodge), ist ein freundlicher, jedoch etwas stumpfsinniger Mann, dessen Gegenwart Becky langweilt. Den Bedingungen zum Trotz behält sie ihren Schwung; ihr eiserner Wille, aus ihrem Leben etwas zu machen, bleibt ungebrochen. Eines Tages bietet sich ihr tatsächlich eine Chance, dieser glanzlosen Welt zu entkommen. Hausherr Sir Pitt Crawley erwartet Besuch von seiner Schwester aus London, der steinreichen alten Jungfer Miss Matilda Crawley (Eileen Atkins). Sie wird von ihrem Neffen Rawdon Crawley (James Purefoy) begleitet, dem zweiten Sohn von Crawley, einen charmanten Lebemann, Soldaten und leidenschaftlichen Glücksspieler. Becky findet in den beiden Großstädtern Seelenverwandte, ja sogar Verbündete. Gemeinsam machen sie sich über die provinzielle Verwandtschaft lustig, auch über deren Geldgier: Alle haben es auf das Vermögen der alten Dame abgesehen. Miss Matilda ist von Beckys Frische und Intelligenz so entzückt, dass sie sie einlädt, mit ihr nach London zu kommen und für sie als Gouvernante zu arbeiten.

Für Becky beginnt nun eine aufregende Zeit. Trotz ihres Standesunterschieds wird sie zur Lieblingsfreundin der reichen, scheinbar liberalen alten Dame und nimmt an dem mondänen Leben in ihrer Stadtvilla teil. Vor allem befindet sie sich in der Gegenwart von Rawdon, dem attraktiven Neffen, der eines Tages seine reiche Tante beerben wird. Rawdon beginnt Becky den Hof zu machen und zwischen ihnen entwickelt sich ein zartes Band. Doch er warnt sie, dass seine Tante eine nicht-standesgemäße Verbindung niemals dulden würde. Becky bleibt trotzdem frohen Mutes. Sie ist von Matildas Offenheit überzeugt. Die Beiden heiraten schließlich heimlich. Als Becky sich eines Tages wagt, der alten Dame davon zu erzählen, kommt es zu einem Eklat: Matilda wirft sie aus ihrem Haus und enterbt Rawdon. Ohne finanzielle Sicherheit, aber glücklich vereint, beginnen die Beiden ein neues Leben. Bald erwartet Becky ihr erstes Kind. Noch während ihrer Schwangerschaft wird Rawdon nach Brüssel berufen, wo sich die Soldaten vor dem bevorstehenden Feldzug gegen Napoléon versammeln. Becky begleitet ihn. Gemeinsam besuchen sie rauschende Feste der vornehmen Gesellschaft. Außerdem treffen sie hier nach vielen Jahren erstmals

wieder Amelia und George, die inzwischen verheiratet sind. George ist ebenfalls als Soldat in Brüssel und hält sich zum Kriegseinsatz bereit. Wie Becky ist auch Amelia schwanger.

Amelias Familie musste in den vergangenen Jahren eine schwere Krise überstehen: Als Kaufleute gingen sie bankrott und erlebten damit auch einen gesellschaftlichen Abstieg. Mittlerweile leben sie in einem einfachen Bauernhaus am Rand der Stadt. Die Schulden, die sie nicht mehr abtragen konnten, haben sie ausgerechnet bei Georges Vater. Diese Tatsache birgt eine besondere Brisanz: Ähnlich, wie Rawdon mit seiner Tante Matilda brechen musste, nahm auch George einen Bruch mit seinem Vater in Kauf, um heiraten zu können, wen er wollte. Wie Rawdon wurde auch er daraufhin verstoßen und enterbt. Amelia und er wirken dennoch nicht wie ein glückliches Paar. Nach wie vor missachtet George Amelia für ihre zurückhaltende Art. Außerdem scheint ihm plötzlich die Abenteuerlust ihrer Freundin Becky ein Ideal zu sein. Auf einem der Bälle in Brüssel steckt er ihr heimlich einen Zettel zu, auf dem er ihr ein unmoralisches Angebot macht. Bevor das Ganze jedoch weitere Wellen schlagen kann, bricht der Krieg über sie herein. George und Rawdon müssen ins Feld ziehen. Die werdenden Mütter Amelia und Becky schlagen sich alleine durch das Chaos auf den Straßen von Brüssel.

Der Krieg bringt Amelia großes Unglück, denn George fällt. Als Witwe muss sie mit ihrem kleinen Sohn in das verarmte Elternhaus zurückziehen. Ihr wohlhabender Schwiegervater, Mr. Osborne (Jim Broadbent), lehnt sie und den Jungen weiterhin ab. Rettung naht für Amelia durch einen langjährigen und treuen Freund, William Dobbin (Ryhs Ifans), der sie schon seit vielen Jahren heimlich und innig liebt. Doch als er ihr das Angebot macht, sich um sie und ihr Kind zu kümmern, lehnt Amelia ab. Sie zieht es vor, in trauriger Erinnerung an ihren geliebten George zu leben. Verletzt kehrt ihr William Dobbin den Rücken. Er lässt sich als Soldat nach Indien versetzen.

Becky und Rawdon dagegen erleben nach der Kriegszeit zunächst eine glückliche Phase. Sie ziehen in ein großes Haus in der besten Lage Londons und genießen ihr Leben in vollen Zügen. Finanzieren können sie dies, so lange Rawdons Glück als Spieler andauert. Als eine Pechsträhne folgt, häufen sich ihre Schulden. Als einer ihrer Gläubiger eines Tages sogar beginnt, ihre Möbel aus dem Haus zu räumen, naht wie durch ein Wunder Rettung in Gestalt ihres wohlhabenden Nachbarn, dem Marquis von Steyne (Gabriel Byrne). Es stellt sich heraus, dass er ein Sammler der Werke von Beckys Vater ist und sie sich bereits vor langer Zeit begegnet sind: Er war derjenige, der einst das Portrait ihrer verstorbenen Mutter kaufte. Er hegt große Sympathie für Becky und unterstützt sie, wo er kann. Er begleicht ihre Rechnungen und führt sie in die Kreise ein, in denen ihr bisher nur Ablehnung entgegengeschlagen war. Es sind vor

allem Beckys musische Fähigkeiten, das Singen und Musizieren, mit denen sie in der vornehmen Gesellschaft für spontane Begeisterung sorgen und sich nach und nach Akzeptanz verschaffen kann. Dennoch ist das Leben für sie nicht einfacher als zuvor. Sie steht sowohl in finanzieller als auch in moralischer Schuld bei dem Marquis von Steyne, was er sie fortwährend spüren lässt und für seine Zwecke nutzt. Offenbar hat er auch ein sexuelles Interesse an Becky und möchte ganz über sie verfügen. Nachdem er sie überredet hat, ihren Sohn auf ein entferntes Internat zu schicken, sorgt er eines Tages sogar dafür, dass ihr Ehemann für eine Nacht im Schuldengefängnis landet. In dieser Nacht sieht er seine Chance gekommen, sich Becky endlich auch körperlich zu nähern. Er begleitet sie nach Hause und beginnt, sie zu bedrängen. In diesem Moment betritt Rawdon den Raum: Seine Schwägerin, Pitt Crawleys Ehefrau, hatte ihn freigekauft. Es kommt es zu einem Bruch zwischen den Eheleuten. Rawdon ist tief enttäuscht darüber, dass ihn seine Frau nicht aus der Gefangenschaft freigekauft hat und stattdessen beinahe die Nacht mit dem Marquis verbracht hätte. Als er außerdem kurz darauf feststellen muss, dass Becky große Beträge an Bargeld für sich alleine angespart hat, verlässt er sie für immer.

Auch Amelias Leben hat sich gewandelt. In ihrer großen wirtschaftlichen Not ist sie auf ein Angebot eingegangen, das schließlich doch noch seitens ihres Schwiegervaters gekommen ist. Er hatte sich bereit erklärt, seinen Enkelsohn bei sich aufzunehmen, so dass dieser in den Genuss eines materiell sorglosen Lebens und einer guten Bildung kommen kann. Der Junge soll bei ihm bleiben, bis er seine Schulausbildung abgeschlossen hat. Amelia selbst wird von ihrem Schwiegervater weiterhin gemieden.

An dieser Stelle macht der Film einen großen zeitlichen Sprung. Er zeigt den tiefen Fall Beckys mehr als ein Jahrzehnt später. Ihren Lebensunterhalt verdient sie mittlerweile als Animierdame in einem Spielkasino in Baden-Baden. Eines Tages begegnet ihr dort ein junger Mann, dessen arrogant-selbstbewusste Art ihr bekannt vorkommt. Es ist Amelias Sohn, George Junior. Er ist in Begleitung von William Dobbin, der aus Indien zurückgekehrt ist, um sein Leben schließlich doch an Amelias Seite zu verbringen. In Briefen waren die Beiden sich näher gekommen. Dennoch ist er unglücklich: Nach wie vor bietet ihm die Frau, die er so sehr liebt, nicht mehr als ihre bloße Freundschaft an. Es ist Becky, die nun wieder einmal beherzt eingreift und dem Ganzen eine Wendung gibt. Sie offenbart Amelia das Geheimnis um den Zettel, den George ihr damals auf dem Ball in Brüssel zugesteckt hatte. Er bat sie darin, ihn von einem langweiligen Leben zu befreien und mit ihm gemeinsam durch Europa zu reisen. Amelia ist geschockt; Beckys Worte haben ihr die Augen geöffnet. Erst jetzt kann sie Georges wahres Wesen erkennen und sieht auch Dobbin in einem neuen Licht.

Sie stürmt zu ihm und bittet ihn um Verzeihung für all die Jahre, in denen sie ihn missachtet hat. Die Beiden werden schließlich ein glückliches Paar.

Auch in Beckys Leben gibt es eine Wendung. Ausgerechnet ihr alter Freund Joseph Sedley besucht eines Tages das Casino, in dem Becky mehr schlecht als recht ihr Leben fristet. Die große Freude über ihr Wiedersehen ist beidseitig und diesmal zögern sie nicht lange: Joseph, der erneut auf Heimaturlaub ist, nimmt Becky mit nach Indien. Der Schluss des Films zeigt sie ebenfalls als glückliches Paar in dem fernen Land. Auf einem prächtig geschmückten Elefanten, umringt von einem feierlichen Zug aus Tänzern und Fahnenträgern, reiten sie einer imposanten Festung entgegen.

5.8.2 Zu den Produktionsumständen

William Makepeace Thackeray, Autor des in den Jahren 1847 und 1848 als Reihe erschienenen Gesellschaftsromans *Vanity Fair. A Novel without a Hero*, wurde 1811 als Sohn eines Kolonialbeamten der Britischen Ostindien-Kompanie in Kalkutta geboren.[1056] Im Alter von sechs Jahren schickte ihn seine Familie nach Großbritannien, um ihn wie damals üblich auf einem Internat im Mutterland ausbilden zu lassen. Nachdem es nach seinem Schulabschluss lange Zeit keine eindeutige Richtung in seiner beruflichen Laufbahn gab, wurde *Vanity Fair. A Novel Without a Hero* schließlich sein Durchbruch als Schriftsteller. Mira Nair bezeichnete Thackerays Jahrhundertwerk als eine ihrer liebsten Lektüren, die sie während ihrer Schulzeit auf dem irisch-katholischen Internat kennengelernt hatte.[1057] Zwei Gemeinsamkeiten lassen sich zwischen ihr und dem Autor unmittelbar feststellen: Beide haben Verbindungen zu verschiedenen Welten, das heißt zu Indien und zu einem westlichen Land. Beide haben außerdem einen präzisen und kritischen Blick auf gesellschaftliche Mechanismen.

Sie sei sofort interessiert gewesen, als ihr Focus Features das Angebot einer Verfilmung des Romans unterbreitet hat, berichtete Mira Nair.[1058] Die US-amerikanische Filmproduktions- und Verleihgesellschaft und sie hatten schon einmal zusammengearbeitet; Focus Features vertrieb einst *Monsoon Wedding*.

1056 In einem Interview mit der *New York Times* antwortete Nair auf die Frage, ob sie sich Thackeray aufgrund seiner Geburt in Indien verbunden fühle, dass sie, als sie sich in ihrer Jugend im politischen Theater Kalkuttas engagierte, jeden Morgen an Thackerays Geburtshaus vorbeikam und das Schild betrachtete, auf dem sein Name eingraviert war. Diese Anekdote spricht dafür, dass sie bereits in frühen Jahren einen Blick, eine Affinität für den Autor hatte. (Vgl. Nair im Interview mit Solomon)

1057 Vgl. Nair im Interview mit der *Stuttgarter Zeitung* 05.06.2007, S. 25.

1058 Vgl. Nair, Faulk, Skeet, Fellowes, S. 9.

Ausführende Produzenten dieses Films nun waren Jonathan Lynn[1059], Howard Cohen und Pippa Cross[1060]. Die Produktionsleitung übernahm Lydia Dean Pilcher, Nairs langjährige Partnerin, die bereits *Mississippi Masala*, *Kama Sutra*, *Hysterical Blindness* und *11'09''01-September 11* produziert hatte. Auf der Vorlage eines Drehbuchs der britischen TV-Autoren Matthew Faulk und Mark Skeet, die schließlich als Koproduzenten des Films fungierten, sollte nun eine neue Drehbuchversion zu *Vanity Fair* entwickelt werden. In dem Drehbuchautor Julian Fellowes habe sie jemanden gefunden, der ihre Begeisterung für Thackeray vollends teilte, erklärte Nair.[1061] Fellowes gilt als Experte für die „oberen Gesellschaftsschichten des British Empires": Er hatte zum Beispiel das Drehbuch zu Robert Altmans *Gosford Park* (GB, USA 2001) geschrieben, für das er mit einem Oscar ausgezeichnet wurde, sowie zu *The Young Victoria* (Jean-Marc Vallée, GB, USA 2009), einem Film, der sich um die jungen Jahre der späteren Königin Victoria dreht. Eine kongeniale Art der Zusammenarbeit fand offenbar auch während des Drehprozesses auf der Ebene des Designs statt. In der Szenenbildnerin Maria Djurkovic und in der Kostümdesignerin Beatrix Aruna Pasztor hatte Mira Nair Partnerinnen gefunden, die ihre künstlerische Vision teilten. Der unmittelbarste Eindruck, den *Vanity Fair* erzeugt, sind ein für die Filme der Regisseurin typischer Farbenreichtum, die sichtbare Freude an einer opulenten Ausstattung sowie an der Detailgenauigkeit in der Darstellung einer bestimmten Lebenswelt. Beide Designerinnen nannten als besondere Merkmale der Zusammenarbeit mit Mira Nair die Freiheit, die sie ihnen gewährte, das besondere Vertrauen und die ständige Aufmunterung, eigensinnig und phantasievoll zu arbeiten. Extravaganz, Übertreibungen und Überschwang seien es gewesen, die die Regisseurin als Ergebnis vor Augen hatte, so berichteten sie weiter.[1062] So beschrieb Pasztor zum Beispiel, wie sie sich in diesem Sinn entgegen der historischen Vorgabe für eine besonders breite Farbpalette im Kostümdesign entschied:

> There were a lot of white dresses and pastels in that period. Colors – like oranges, turquoise, and intense purples – were used for accenting. We flipped that around.[1063]

Mit Declan Quinn als erstem Kameramann hatte Mira Nair ebenfalls jemanden an ihrer Seite, der bereits bei mehreren Filmen mit ihr zusammengearbeitet hatte. Er hatte *Monsoon Wedding* mit ihr gedreht und erst zwei Jahre zuvor den Kurzfilm *11.09.01 – September 11*, außerdem die Fernsehproduktion *Hysterical*

1059 Er produzierte zuvor *Trial and Error* (USA 1997), bei dem er auch selbst Regie führte.
1060 Sie hat zahlreiche Filme produziert, vor *Vanity Fair* zuletzt *The Gathering* (Brian Gilbert, USA 2003).
1061 Vgl. Nair, Faulk, Skeet, Fellowes, S. 12.
1062 Vgl. Muir, S. 212.
1063 Cruz, S. 26.

Blindness. Ein weiterer Gewinn für das Projekt war es, dass eine Reihe charismatischer Schauspieler engagiert werden konnten. Hollywoodstar Reese Witherspoon war einst selbst mit dem Wunsch nach einer Zusammenarbeit auf Mira Nair zugekommen.[1064] Die Figur der Becky fügt sich harmonisch in ihre Rollengeschichte ein. Immer wieder verkörperte sie außergewöhnlich starke und ehrgeizige Protagonistinnen, die sich durchzusetzen wissen, so in *Election* (Alexander Payne, USA 1999), *American Psycho* (Mary Harron, USA 2000), *Legally Blonde* (Robert Luketic, USA 2001), *Sweet Home Alabama* (Andy Tennant, USA 2002) und im Anschluss an *Vanity Fair* in *Walk the Line* (James Mangold, USA 2005). Mit Rhys Ifans als William Dobbin, Jonathan Rhys Meyers als George Osborne, Bob Hoskins als Sir Pitt Crawley und Jim Broadbent als Mr. Osborne wurden weitere Rollen mit bekannten Hollywoodschauspielern besetzt. Dass demgegenüber mit zum Beispiel James Purefoy in der Rolle des Rawdon Crawley als Beckys treuem Ehemann ein vergleichsweise unbekannter Schauspieler besetzt wurde, entspricht Nairs typischem Prinzip der Rollenbesetzung: Den movie stars werden unbekannte Gesichter gegenübergestellt, um, nach ihren Worten, den Film davor zu bewahren, ein „movie star's movie"[1065] zu werden.[1066]

Wie schon so häufig im Verlauf der Karriere Mira Nairs erwies sich auch diesmal die Drehzeit als eine extreme Herausforderung für sie und ihr Team, denn wieder fehlte es an Geld und an Zeit. In Anbetracht des aufwändigen Setdesigns des Films war die Finanzierung mit einem Budget von 23 Millionen Dollar knapp bemessen. Ein Mittel der Einsparung war es, teure Drehorte wie zum Beispiel London zu vermeiden. Hauptdarstellerin Witherspoon sprang zudem rettend ein, indem sie einen Teil ihrer Gage opferte. Dennoch war der Drehplan sehr eng abgesteckt. Setdesignerin Maria Djurkovic etwa musste mit einer Vorbereitungszeit von acht Wochen auskommen, nachdem ursprünglich sechzehn Wochen eingeplant waren. Es gab noch einen weiteren Grund, der zur Eile drängte: Reese Witherspoon war schwanger.[1067] In manchen Szenen war dies zuträglich, in den anderen Szenen wurde die Schwangerschaft durch geschickte Inszenierung und Kostümierung unsichtbar gemacht.

Ein großer Erfolg des Films an den Kinokassen oder aber auf Festivals und im Spiegel der Fachpresse zeichnete sich nicht ab. Es gab nur einige wenige Nominierungen und kaum Preise: Im Jahr 2004 erhielt Mira Nair auf den Filmfestspielen in Venedig eine Nominierung für den Goldenen Löwen. Bei den Satellite Awards 2005 wurde Maria Djurkovic gemeinsam mit der Szenenbild-

1064 Vgl. Muir, S. 206.
1065 Nair, Faulk, Skeet, Fellowes, S. 42.
1066 Vgl. Nair, Faulk, Skeet, Fellowes, S. 42.
1067 Vgl. Muir, S. 210 f.

nerin Tatiana Lund für das beste Setdesign nominiert, Beatrix Aruna Pasztor gewann den Satellite Award für das beste Kostümdesign. Was von journalistischer Seite vereinzelt positiv vermerkt wurde, war vor allem Nairs Inszenierung ihrer Hauptfigur Becky. Marli Feldvoß etwa sieht darin die gelungene Umsetzung der Romanfigur in eine moderne Version.[1068] Das ursprüngliche „Klischee der skrupellosen Abenteuerin“[1069] weiche in Nairs *Vanity Fair* „(…) einer menschlicher und schließlich auch realistischer angelegten Personenzeichnung“[1070]. Dabei, so Feldvoß in der *Frankfurter Rundschau*, „verschmilzt sie mit der modernen Amerikanerin Reese Witherspoon“[1071]. Weiter weist sie auf die überwältigende und unwiderstehliche Opulenz in der Ausstattung des Films hin[1072], die von einem „satten, besänftigenden indischen Kolorit“[1073] überzogen sei und die mit Beckys Verführungskunst korrespondiere.[1074] Im *International Harald Tribune* lobt Caryn James den Film als „sumptuous“[1075] und „witty“[1076]. Auch sie sieht in Nairs Becky die gelungene Inszenierung einer modernen Idealfigur: „(…) she is viewed as a penniless woman making her way in a rich man’s world. What could be more sympathetic to a modern audience?“[1077] Gleichzeitig hebt James hervor, dass es Nair und Fellowes geglückt sei, den Geist von Thackerays Werk auf die Leinwand zu bringen.[1078] Harald Jähner betont in seiner Rezension in der *Berliner Zeitung* den Farbenreichtum und die Arbeit des Set- und Kostümdesigns, äußert sich bewundernd zu Witherspoons Schauspiel[1079] und nennt *Vanity Fair* ein „mit allen Sinnen arbeitendes Überwältigungskino“[1080]. Gleichzeitig übt er Kritik; der Film sei „naiver und gefühliger als der Roman“[1081]. Susan Vahabzadeh lobt in der *Süddeutschen Zeitung* ebenfalls die „Faszination für die Räume, Farben und Geschmäcker“[1082], die Nair gemäß der Romanvorlage[1083] „recht intensiv auf die Leinwand“[1084] bringe. „Ein

1068 Vgl. Feldvoß 2005 (*Frankfurter Rundschau*), S. 26.
1069 Feldvoß 2005 (*Frankfurter Rundschau*), S. 26.
1070 Feldvoß 2005 (*Frankfurter Rundschau*), S. 26.
1071 Feldvoß 2005 (*Frankfurter Rundschau*), S. 26.
1072 Feldvoß 2005 (*Frankfurter Rundschau*), S. 26.
1073 Feldvoß 2005 (*Frankfurter Rundschau*), S. 26.
1074 Vgl. Feldvoß 2005 (*Frankfurter Rundschau*), S. 26.
1075 James 2004, S. 9.
1076 James 2004, S. 9.
1077 James 2004, S. 9.
1078 Vgl. James 2004, S. 9.
1079 Vgl. Jähner 2005, S. 29.
1080 Jähner 2005, S. 29.
1081 Jähner 2005, S. 29.
1082 Vahabzadeh, S. 17.
1083 Vgl. Vahabzadeh, S. 17.
1084 Vahabzadeh, S. 17.

schöner Kostümfilm"[1085] sei es geworden, dabei jedoch „eine sehr verkürzte, schlaglichtartige Version des Gesellschaftsbildes von Thackeray"[1086]. Andreas Kilb stellt in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zwar einen anerkennenden Vergleich mit „der einzig anderen bedeutenden Thackeray-Verfilmung"[1087], Stanley Kubricks *Barry Lyndon* (GB, 1975) an; beiden Filmen sei eine gewisse Ironie und Distanziertheit im Blick der Hauptfigur gemein[1088]. Dennoch wirft er Nairs Werk mangelnde Substanz vor. „(…) viele kleine Geschichten und Anekdoten"[1089] würden an die Stelle der eigentlichen, bedeutenden Erzählung treten. Diese sei schlichtweg verloren gegangen,[1090], während sich der Film viel zu sehr „(…) für die pittoresken Kleinigkeiten, die Rosenkränze und Bettgeschirre, die Schleifen und Bordüren (…)"[1091] interessiere. Die Besetzung der Hauptrolle mit Reese Witherspoon ist in seinen Augen keine gute Wahl. Auch er weist auf ihre Rollengeschichte hin, bemängelt aber, dass Witherspoon im Grunde ihre typische Verkörperung der amerikanischen Aufsteigerin[1092] lediglich mit „englischen Akzenten (…) versehen"[1093] habe. Ihr Starruhm bringe zudem eine „erzählerische Hierarchie"[1094] in den Film, die der Originalversion mit dem Untertitel „Roman ohne Held" zuwider laufe.[1095] Anlass zur Kritik bot außerdem vielfach die Tendenz des Films, die Feldvoß „indisches Kolorit" nannte. Stephen Holden schreibt in der *New York Times* von „Bollywood-flavored production numbers"[1096], die stets unpassend wirken würden,[1097] In der *taz* bezeichnet Ekkehard Knörer etwa die Darstellung des Picknicks in Vauxhall als eine „dreiste Indianisierung"[1098]. Nair folge offenbar „einer der raffinierteren postkolonialen Strategien des Umgangs mit tendenziell rassistischen Klischees"[1099], das heißt einer „(…) sanfte(n) Unterwanderung durch Indianisierung als Reflexionsform"[1100]. Hier passiere der Regisseurin jedoch ein „Rückfall(s) ins Klischee, das sich als stärker erweist denn der subtile Widerstand per Aneignung"[1101]. Und letzten

1085 Vahabzadeh, S. 17.
1086 Vahabzadeh, S. 17.
1087 Kilb 2005, S. 35.
1088 Vgl. Kilb 2005, S. 35.
1089 Kilb 2005, S. 35.
1090 Vgl. Kilb 2005, S. 35.
1091 Kilb 2005, S. 35.
1092 Vgl. Kilb 2005, S. 35.
1093 Kilb 2005, S. 35.
1094 Kilb 2005, S. 35.
1095 Vgl. Kilb 2005, S. 35.
1096 Holden 2004, S. 12.
1097 Vgl. Holden 2004, S. 12.
1098 Knörer, S. 16.
1099 Knörer, S. 16.
1100 Knörer, S. 16.
1101 Knörer, S. 16.

Endes fehle ihr doch der „Mut zu indisch scharf“[1102]. Auch Elmar Krekeler kritisiert in der *Welt* die „bollywoodeske(n) Passagen“[1103] und bemängelt den Schluss des Films, der die Hauptprotagonistin nach Indien führt, als „ein neues, verlogenes Ende“[1104]. Im Gesamten bescheinigt er dem Film gar Belanglosigkeit; er sei „(…) nett. Und nett ist zu wenig.“[1105]

Auffallend ist, dass sich durch alle Bewertungen ein gemeinsamer Vorwurf zieht, der stets aus dem Abgleich mit der literarischen Vorlage Thackerays resultiert. Mal besteht dieser Vorwurf in der mangelnden Adaption, mal in einer zu starken Angepasstheit. Dementsprechend wird auch die Darstellung von Reese Witherspoon beurteilt, die durch ihren Hollywoodstatus den Fokus in der Tat sehr stark auf sich lenkt. Es ist festzuhalten, dass hier ein generelles Problem besteht. Auch wenn die Frage nach dem eigenständigen Wert eines Films als Kunstgattung obsolet erscheint, so ist eine grundsätzliche Skepsis gegenüber Literaturverfilmungen offenbar nach wie vor weit verbreitet. Als „hybride Kunstform“[1106] begegnet ihnen von zwei Seiten, das heißt sowohl seitens der Literaturwissenschaft als auch seitens der Filmwissenschaft der Verdacht, den Anforderungen des jeweiligen Mediums nicht gerecht zu werden. Wie in der Einleitung zu dieser Arbeit angekündigt, wird grundsätzlich kein Vergleich zu der literarischen Vorage Thackerays angestellt, sondern eine Konzentration auf das Werk Mira Nairs im Hinblick auf ihre filmische Handschrift angestrebt. Dazu gehört auch, sich ihrer doppelten Orientierung – an westlichen Filmtraditionen einerseits und am Hindi-Film andererseits – in besonderer Weise zu widmen. Die folgenden Filmanalysen sollen nicht nur dazu dienen, diesen Aspekt differenzierter zu betrachten, sondern auch, ihn innerhalb der gesamten künstlerischen Entwicklung der Regisseurin einzuordnen.

5.8.3 Zum Vorspann: Das Motiv der Verführung

Vanity Fair hat einen auffälligen Vorspann, dessen atmosphärische Dichte in besonderer Weise auf die anschließende Filmhandlung einstimmt, und so kann seine Untersuchung einer ersten Zusammenfassung der zentralen Motive des Films dienen. Zur Gestaltung des Vorspanns wandte sich Mira Nair an Jakob Trollback und Joe Wright von der New Yorker Produktionsfirma based graphics firm, Trollback and company, die bereits für den Vorspann von *Monsoon Wed-*

1102 Knörer, S. 16.
1103 Krekeler, S. 29.
1104 Krekeler, S. 29.
1105 Krekeler, S. 29.
1106 Bohnenkamp, S. 9.

ding und *Hysterical Blindness* verantwortlich waren. Für Letzteren hatten sie einen „Emmy" für das beste Titeldesign gewonnen. Ihre Ausgangsidee für den Vorspann von *Vanity Fair* war nun, Ikonographisches vor einem schwarzen Hintergrund zu exponieren. Es sollte dabei um Gegenstände gehen, die als Sinnbilder der zentralen Themen des Films fungieren und in ihrer Gesamtheit eine Art „visuelles Gedicht"[1107] ergeben, so Trollback. Ihre Arbeit begannen die Filmemacher mit der Sammlung von Begriffen: Ehrgeiz, Gier, Geld, Eitelkeit, Schönheit, Geheimnis und Orientalismus zählten dazu. Eine besondere Bedeutung sollte außerdem dem Element des Wassers zukommen, so erklärte Nair,[1108] denn später im Film sollte die Darstellung von Wasser dazu dienen, den Verlauf der Zeit zu markieren. Zunächst aber ging es darum, anhand der genannten Komponenten Mechanismen der Verführung zu präsentieren. Dementsprechend sollten diese in der Art eines Versteckspiels inszeniert werden, als ein Spiel zwischen Aufscheinen und Verschwinden, das das Sichtbare wie eine Täuschung erscheinen lässt:[1109] „The sham and the facade, which were the keys of the film"[1110], so Nair.

Die Motive, die der Reihe nach auf einem rein schwarzen Hintergrund erscheinen, sind folgende: Einzelne Pfauenfedern sowie ein Pfau selbst, eine zartrosafarbene Rosenblüte und einzelne Blätter einer Blüte, die Mundpartie einer Frau, eine Perlenkette, die in der Hand einer Frau gehalten wird, der schwingende Saum eines Kleids, unter dem die Beine einer Frau zum Vorschein kommen und eine Lotusblüte, die auf einer schwarz schimmernden Wasseroberfläche schwimmt. Diese Motive werden aus verschiedenen Ansichten und in unterschiedlichen Größenverhältnissen präsentiert. Zudem sind sie jeweils nur für einen kurzen Augenblick sichtbar; sie erscheinen aus dem schwarzen Nichts und werden anschließend wieder von der Dunkelheit geschluckt. Ihre Präsentation vor dem rein schwarzen Hintergrund erhöht die Konzentration auf sie, damit auf ihre Funktion als Symbolträger. Die Art der Präsentation birgt einen bestimmten Bewegungsfluss. Zum einen besteht Bewegung in dem Wechsel des Auftauchens und Verschwindens der Gegenstände. Zum anderen entsteht in dem Moment Bewegung, in dem die gepflegten, manikürten Finger der Frauenhand die Perlenkette umschließen sowie in der tänzerischen Bewegung einer ebenfalls anonymen Frau, die sich um die eigene Achse dreht und ihre Hand dazu elegant-tänzerisch mitführt. Beide Bewegungsformen machen das Thema der Verführung zum eindeutigen Subtext dieser kurzen Filmsequenz. In Kombination mit der Ton-ebene, auf der der Gesang einer Frauenstimme dominiert, haftet ihr

1107 Nair, Faulk, Skeet, Fellowes, S. 74.
1108 Nair, Faulk, Skeet, Fellowes, S. 76.
1109 Vgl. Nair, Faulk, Skeet, Fellowes, S. 74 ff.
1110 Nair, Faulk, Skeet, Fellowes, S. 76.

etwas Geheimnisvolles, aber auch Melancholisches und Trauriges an. Von den sanften Klängen eines Pianos und von Streichinstrumenten begleitet, singt die liebliche Stimme von der Schönheit einer Frau. In dem Refrain des Lieds wird diese Schönheit mit der Dunkelheit und Klarheit der Nacht verglichen:

She walks in beauty, like the night
Of cloudless climes and starry skies
And all that's best of dark and bright
Meet in her aspect and her eyes

Dieser Inhalt korrespondiert mit dem schwarzen Hintergrund und mit den Motiven, die, zunächst ganz allgemein, allesamt mit dem Begriff Schönheit assoziiert werden können. Schmuck, ein Kleidungsstück wie der schwingende Rock und die Lippen einer Frau können darüber hinaus als Attribute weiblicher Sinnlichkeit, Erotik und Verführungskunst gelten. In der westlichen Welt ist auch die Rosenblüte ein typisches Motiv, um Weiblichkeit, Liebe und Begehren zu symbolisieren. Auch gilt sie gemeinhin als „die stolzeste aller Blumen". Die Lotusblüte dagegen ist ein symbolträchtiges Gewächs aus dem asiatischen Raum. Ihre besondere Eigenschaft ist es, an der Oberfläche in Schönheit zu erblühen, während sie aus schlammigem Grund erwächst. Auch ist ihr eine außergewöhnlich schmutzabweisende Oberfläche zueigen. Damit wird sie zum Sinnbild für Reinheit. Als ein Attribut des hinduistischen Gottes Vishnu charakterisiert ihn die Lotusblüte in der geschlossenen Form einer Knospe als Urheber der Schöpfung, in ihrer geöffneten Form kennzeichnet sie den Schöpfungsakt.[1111] Auch seine Gemahlin Lakshmi, „Die Schöne" genannt, führt zwei Lotusblüten als Attribute bei sich. Wie erwähnt, gilt sie nicht nur als die Göttin der Schönheit, sondern ebenso als Göttin des Glücks, des Wohlstands, der Fruchtbarkeit und Fülle.[1112] Der Pfau spielt eine besondere Rolle in der hinduistischen Götterwelt. Er ist das Begleittier verschiedener Götter, unter anderem von Sarasvati. Sie ist die Göttin der Musik, der Dichtung und der Wissenschaften, der somit vor allem in gebildeten und künstlerischen Kreisen Verehrung zuteil wird.[1113] In einem westlichen geprägten Verständnis steht der Pfau durch die Schönheit seines Gefieders und deren Präsentation für Stolz und Eitelkeit. Weil er sein Federnkleid immer wieder zur Herbstzeit abwirft, wurde er in der altchristlichen Kunst zum Symbol der Unsterblichkeit und der Auferstehung.[1114] Das Element des Wassers wird, so wie von Nair beschrieben, im Verlauf des Spielfilms tatsächlich immer wieder genutzt, um den Beginn eines neuen Zeitabschnitts zu

1111 Vgl. Schumann, S. 52 f.
1112 Vgl. Schumann, S. 97 ff.
1113 Vgl. Schumann, S. 44 f.
1114 Vgl. Hartmann.

demonstrieren. Doch ist hinzuzufügen, dass es sich auch in den Kontext der Verführung eingliedern lässt. In der indischen Kulturgeschichte und so auch in Filmen gibt es, wie in dieser Arbeit mehrfach aufgeführt, eine Verknüpfung von Wasser und Erotik.

So fällt auf, dass sich die Bildsprache des Vorspanns aus einer Mischung westlicher und hinduistischer Symbolik zusammensetzt, wie es der Handschrift der Regisseurin entspricht. Die Themen, um die sich das visuelle Gedicht des Vorspanns dreht, umreißen ein bestimmtes Frauenbild, das sich im weiteren Verlauf des Films anhand der Hauptfigur Beckys konkretisieren wird.

5.8.4 Zur Eingangssequenz: Verratene Tugend

Der Film beginnt mit der Ankunft einer prachtvollen Kutsche, vor die zwei Vollblüter gespannt sind. Sie hält in dem offensichtlich ärmlichen Viertel einer Stadt. Um welche Stadt es sich handelt und zu welchem Zeitpunkt die Geschichte spielt, erfährt die Zuschauerin beziehungsweise der Zuschauer unmittelbar mit dem ersten Bild, durch die Einblendung „London, 1802“. Diese knappe örtliche und zeitliche Verortung durch ein Insert ist ein typisches Mittel, das in vielen Filmen Mira Nairs auftaucht. Wäre der Ortsname London in dieser ersten Einstellung des Films nicht eingeblendet, so würde man tatsächlich nicht erkennen, wo man sich befindet: Die beiden Pferde füllen einen Großteil des Bildkaders aus; lediglich ein Backsteinhaus ist im Hintergrund ersichtlich. Am linken Bildrand steht ein Mann, der eindeutig aus Asien stammt. Ein exotisch anmutender Teppich, der hinter ihm hängt, ein langer, geflochtener Zopf und eine typische Kopfbedeckung deuten seine Abstammung aus China an. Außerdem trägt er einen großen Korb auf dem Arm, was auf seine Tätigkeit als Händler schließen lässt. Die folgenden Einstellungen zeigen ihn als Teil einer Gruppe von Asiaten. Dann wechselt die Kameraperspektive in eine Aufsicht, wodurch die Sicht auf das Straßenbild erweitert wird. Zu sehen ist eine enge Gasse, über die fetzenartige Kleidung zum Trocknen quer hinüber gespannt wurde, und einige Passanten, die den Weg bevölkern. Die Kameraposition wechselt erneut und befindet sich nun inmitten einer Menschenschar, vor der die Kutsche unmittelbar vorbei rauscht. Ihr Blick ist staunend, einige von ihnen laufen ein Stück neben ihr her. Ihre Kleidung ist einfach, praktisch und schmutzig.

Im Folgenden kommt das Gefährt zum Stehen. Ein auffallend vornehmer Herr steigt aus, nachdem ihm von einem Bediensteten die Tür geöffnet wurde. Die Kamera fährt an ihm hoch und zeigt den Prunk und die Extravaganz seiner Kleidung: Er trägt glänzende Stiefel, eine seidene Hose und einen leuchtend blauen Seidenmantel, eine Weste aus Brokatstoff, einen Pelzkragen und einen

silbernen Stock in der Hand. Sichtbar hebt er sich von den ihn umgeben Menschen auf der Straße ab. Sein Blick wandert suchend umher, offenbar ist er hier fremd, hat aber ein bestimmtes Ziel. Eine Gruppe von Kindern, deren Verwahrlosung nicht zu übersehen ist, umringen ihn bald darauf. Ein Junge bietet geschäftstüchtig an, auf seine Kutsche aufzupassen. In einer Geste der Herablassung wirft der Herr den Kindern einige Geldmünzen auf den Boden, worauf diese sich sofort darauf stürzen und darum ringen. Damit endet die gesamte Straßenszene, während der die Credits gelaufen sind und die Titelmelodie des Films gespielt wurde.

Der genaue Blick auf die ersten Szenen des Films lässt bereits Wesentliches erkennen. Das erste Bild, das die Stadt London durch die Anwesenheit der Einwanderer charakterisiert, enthält das Thema der Kolonialisierung. Die anschließenden Bilder lenken den Blick auf den starken Kontrast zwischen arm und reich sowie im Besonderen auf eine regelrechte Zurschaustellung von Reichtum. Bemerkenswert ist, dass die Eingangsszene nicht etwa zeigt, wie Menschen ohne Wohlstand versuchen, in die Welt der Reichen einzudringen und dort zu bestehen, sondern dass die umgekehrte Perspektive eingenommen wird. Es ist der wohlhabende Mann, der in die Welt der einfach lebenden Menschen kommt. Ihre Welt wird damit zur Ausgangsbasis der Geschichte. Dennoch ist die Unsicherheit nicht auf der Seite des einzelnen Mannes mit Reichtum, sondern auf der Seite der Vielzahl derer, die in dem Armenviertel Zuhause sind. Die gesamte Szene endet, indem der Fokus auf eine Gruppe Kinder gerichtet wird. Das Bild, das hier von ihnen gezeichnet wird, lässt unmittelbar an eine andere Gruppe von Kindern denken, die in einem Film Mira Nairs in der Großstadt um ihre Existenz kämpfen: Die Kinder aus *Salaam Bombay!*.

Die Eingangssequenz setzt sich mit einem Umschnitt ins Innere einer Wohnung fort, wobei man genauer von einer „Wohnung in der Wohnung" sprechen müsste: Das erste Bild zeigt ein Handpuppenspiel, das vor einer kleinen Puppenbühne stattfindet. Es ist eine männliche Puppe, in der standesgemäßen Kleidung eines reichen Herrn, und eine weibliche Puppe, die simpler gekleidet ist. „Ist dies ihre Tochter Madame?" erklingt dazu eine helle Stimme, die, wie das nächste Bild offenbart, einem Mädchen von etwa zehn Jahren gehört. Ihr Schauspiel geht weiter. Es dreht sich darum, dass eine Mutter, wohl die weibliche Puppe, ihre Tochter an einen Lord, wohl die männliche Puppe, verkaufen will. Bei der Bezahlung solle „die eine Hälfte in bar und die andere Hälfte in Staatsanleihen" geleistet werden. Die imaginäre Tochter, die nicht in der Verkörperung einer Puppe vorhanden ist, beschwert sich bei ihrer Mutter, sie wolle nicht an den meistbietenden verkauft werden, selbst wenn er ein Lord sei. Man könne sich nicht über die Regeln der feinen Gesellschaft hinwegsetzen, lautet die Antwort der Mutter. Zwischendurch sind die Zuschauer des Puppenspiels zu

sehen, nämlich eine Gruppe von zeichnenden Männern. Einen von ihnen amüsiert das Spiel des Mädchens besonders. Es ist ihr Vater, wie man kurz darauf erfährt. Dann wechselt die Szene zurück zur Straße. Gezeigt wird erneut der vornehme Herr, der nun eine Treppe hinab schreitet und offensichtlich mit jedem Schritt näher an einen Abgrund gerät: Betrunken herumliegende Männer säumen seinen Weg, bis er schließlich umgeben von Schweinen durch einen Schlammgrund watet. Dann hat er seinen Zielort erreicht: Ohne Anzuklopfen betritt er die Wohnung, in der das kleine Mädchen spielt. Überrascht von der Störung verstummt das Mädchen sofort und taxiert ihn dann mit kritischem Blick. Ihr Vater dagegen bemerkt ihn erst einen Augenblick später. Noch in das Schauspiel seiner Tochter versunken, lacht er vor sich hin, was ihn in gewisser Weise hilflos erscheinen lässt. Sein Verhalten gegenüber dem Lord, wie er den vornehmen Herrn später nennt, wirkt tendenziell devot. Der Lord ist gekommen, um ein Bild von ihm zu kaufen, dessen Titel *Verratene Tugend* lautet. Der Preis sei der gleiche, wie er für alle anderen seiner Bilder auch gelte, erklärt der Vater dem Lord. In diesem Moment schreitet das Mädchen ein. Dieses Bild sei teurer, ruft sie aus und nennt einen mehr als doppelt so hohen Preis. Es sei ein Portrait ihrer verstorbenen Mutter, erklärt der Vater daraufhin beschwichtigend, sie könne sich deshalb nur schwer davon trennen. Doch das Mädchen kann sich durchsetzen, der Lord zahlt den höheren Preis. Zwar könne sie sich immer noch nur schweren Herzens von dem Gemälde trennen, doch der Preis sei zu hoch, um abzulehnen, erklärt sie. Als der Lord das Portraitbild ihrer Mutter hinausträgt, schaut sie traurig hinterher. Während dieser Szenen läuft der Vorspann mit den Credits ebenfalls weiter.

Auch dieser zweite Teil der Eingangssequenz, der Becky als Protagonistin im Kindesalter einführt, legt wesentliche Sinnstrukturen offen, aus denen sich die weitere Filmhandlung zusammensetzen wird. Zunächst fällt auf, dass sich das kleine Mädchen in verschiedener Hinsicht von den anderen Kindern unterscheidet, die unmittelbar zuvor erschienen waren. Diese Kinder ringen miteinander um die Münzen. Das Mädchen jedoch ist augenscheinlich in keinen verzweifelten Kampf verwickelt, sondern sie spielt. Sie ist dabei ruhig, konzentriert und steht im doppelten Sinn über den Dingen; anders als die anderen Kinder kriecht sie nicht auf Bodenhöhe. Auch ist sie in einer überlegenen Position, indem sie die Puppen führt. Sie sind ihre imaginären Gefährten, die auf ihr Wort und ihren Willen reagieren. Ihre Vorführung scheint keinen reinen Selbstzweck zu erfüllen, sondern ist an Erwachsene gerichtet, die sie damit zum Lachen bringt. Auch fällt auf, dass sie die Sprache der Erwachsenen beherrscht. Schließlich erscheint sie sogar ihrem eigenen Vater überlegen, als sie dem Lord die Stirn bietet und einen höheren Preis mit ihm aushandelt. Der Inhalt ihres kleinen Theaterstücks dreht sich um die Trennung einer Mutter von ihrer Tochter. Das Motiv der Mutter, sich

von der Tochter zu trennen, ist Armut. Auffallend ist aber auch, dass ausschließlich die Finanzkraft oder gesellschaftliche Stellung des Käufers für sie entscheidend ist. Dass sie zum Beispiel nicht nach menschlichen Eigenschaften wie Güte oder Freundlichkeit bei einem potentiellen Käufer sucht, rechtfertigt sie mit ihrer eigenen Machtlosigkeit gegenüber den unumstößlichen Gesetzen der Gesellschaft. Da die Tochter nicht als Puppe vorhanden ist, scheint das Mädchen diese Rolle selbst zu verkörpern. Als der leibhaftige Lord den Raum betritt, geschieht eine Wiederholung ihres Spiels, jedoch mit umgedrehten Vorzeichen. Nun ist sie diejenige, die ihre Mutter, in Form des Gemäldes, an den Lord verkauft. Im Gegensatz zu ihrer imaginierten Mutter und auch ihres realen Vaters ordnet sich das Mädchen, also Becky, nicht einfach unter, sondern stellt eigene Regeln auf und handelt einen Preis aus. Und doch bleibt sie nicht wirklich als Siegerin zurück, denn sie muss den Schmerz der Trennung ertragen. Dass dieser Verkauf stattfinden konnte, ist der künstlerischen Begabung des Vaters zu verdanken. Diese Kunst ist das Gegenstück zur Macht des Geldes. Der Lord muss sich Kunst käuflich erwerben, ihretwegen steigt er die Stufen hinab in die Welt der Unterschicht. Auch das kleine Mädchen besitzt eine künstlerische Gabe: Sie ist in der Lage, Geschichten zu erzählen und zu inszenieren. Außerdem besitzt sie offensichtlich einen festen Willen, Ehrgeiz, Selbstbewusstsein und Mut.

Auf der Ebene ihres Puppenspiels, auf der Ebene der Realität, wie auch auf der Ebene des Portraits der Mutter, wird ein Grundmotiv variiert, bei dem es stets um eine Gefährdung des Guten und Tugendhaften geht. In Beckys Spiel muss die Tochter aus Not verkauft werden, in der Film immanenten Realität das Bild der Mutter. Die Tugend der Mutter, als Inhalt des Bildes, wird als verraten bezeichnet. In jeder Hinsicht wird die Idylle aufgehoben: Die Idylle der Familie, in der sich eine Mutter um ihr Kind sorgt und die Idylle des Malers, der seine Kunst nicht unter Wert verkaufen muss. Offenbar ist auch die Tugend der Mutter, wie das Gemälde durch seinen Titel dokumentiert, nicht von Bestand gewesen.

5.8.5 Becky betritt die Bühne des Lebens

Während das letzte Bild dieser Szene zeigt, wie der Lord das Atelier zur Tür hinaus verlässt, sehen wir in der ersten Einstellung der nun folgenden Szene, wie das Mädchen von außen kommend auf eine andere Tür zu geht. Sie bewegt sich nicht freiwillig; von beiden Seiten wird sie von Gouvernanten geleitet. Die Frauen, beide vollkommen in schwarz gekleidet und mit strengen Frisuren, unterhalten sich über den Kopf des stummen und gefügigen Mädchens hinweg darüber, dass es eigentlich in ein Waisenhaus gehöre. Offenbar hat das Kind nun

auch seinen Vater verloren. Weiter sprechen die Gouvernanten darüber, dass sie sie jedoch lieber in ihrer Erziehungsanstalt behalten wollen, da sie ihnen noch von Nutzen sein könnte. Ihre Mutter sei Französin, eine Opernsängerin, wird verachtend hinzugefügt. So spreche das Kind jedenfalls perfekt französisch. Man könne zudem mit ihr machen, was man wolle; als Waise würde niemand großes Aufsehen um sie machen. Das Mädchen ist ihnen also ausgeliefert. Sie führen sie schließlich einige Treppenstufen hinauf durch eine prunkvolle Tür in einen großen Saal hinein. Die Kamera folgt ihnen. Der Raum ist fast vollkommen leer: Lediglich einige wenige, mit Polstern bezogene Stühle säumen den Rand. Zwei Säulen und Kerzenleuchter unterstreichen eine gewisse Vornehmheit. Der Boden besteht aus einem gepflegten Parkett. Durch große Fenster und eine Terrassentür blickt man auf das saftige Grün eines weitläufigen Gartens. Ganz im Gegensatz zu den Frauen, von denen in ihrem Aussehen und ihrem Gebärden etwas Bedrohliches und Bösartiges ausgeht, strahlt dieser Saal eine freundliche Atmosphäre aus. Und obwohl die beiden Frauen in ihrem Gespräch planen, das Mädchen unter ihre Kontrolle zu bringen, verlieren sie sie in dieser konkreten Situation aus den Augen. Es hat sich von ihnen losgelöst, wandert im Raum umher und blickt sich ausgiebig um. Schließlich verlassen die beiden Frauen den Saal. Das Mädchen bleibt alleine darin zurück. In diesem Augenblick fährt die Kamera in die Höhe und zeigt es aus der Vogelperspektive.

Diese Szene, die den Schlussteil der Eingangssequenz des Films bildet, ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Der Umzug des Mädchens beruht auf einem traurigen Grund: Sie ist nun ganz ohne Eltern. Die Erwachsenen, die sie umgeben, sind ihr nicht wohl gesonnen. Sie verhalten sich nicht fürsorglich, sondern sind eigennützig und behandeln sie wie eine Ware, über deren Wert offen diskutiert wird. Jedoch zeigt diese Szene kein ängstliches oder verzweifeltes, sondern ein neugieriges und autonomes Kind. Indem die Kamera die Szene aus der Höhe aufnimmt, betont sie auf der einen Seite zwar eine gewisse Verlorenheit. Auf der anderen Seite wird durch die besondere Sicht auch betont, dass das Kind von einem Freiraum umgeben ist. Ruhig schaut es sich um und registriert die neue Umgebung. Es scheint von einem Willen ausgefüllt zu sein, diesen neuen Raum für sich zu entdecken und zu gestalten. Das Bild von Becky auf der freien Fläche des Parketts weckt eine weitere Assoziation: Es wirkt, als befinde sie sich nun selbst auf einer Bühne. Die Szene endet mit dem letzten Credit des Vorspanns: „directed by Mira Nair“. Auf diese Weise bringt sich die Regisseurin in einen direkten Zusammenhang mit ihrer Hauptprotagonistin Becky Sharp. Vergleichbare Verknüpfungen gibt es bei *Kama Sutra* sowie bei *Salaam Bombay!*; auch in diesen Filmen enden die Credits mit der Einblendung des Namens der Regisseurin auf dem Bild der kindlichen Hauptfigur. So wie Becky wird auch Krishna aus *Salaam Bombay!* allein zurückgelassen und ist plötzlich von

einer Weite und Leere umgeben. Und so wie Becky verzweifelt auch er nicht daran, sondern hält für einen Moment inne und schaut sich um, bevor er schließlich zu handeln beginnt.

Ebenfalls bemerkenswert ist die Bewegung, mit der die beiden Szenen verbunden sind: Der Weg des Marquis nach dem Kauf des Gemäldes führt ihn hinaus ins Freie. Er geht die Treppen wieder hinauf, lässt die im Dreck wühlenden Schweine und die Betrunkenen hinter sich, steigt in seine Kutsche und kehrt in die Welt des Luxus zurück. Auch Becky verlässt kurze Zeit später diesen ärmlichen Ort. Ihre erste Station als Waise ist wesentlich vornehmer, als es ihr Zuhause im Atelier des Vaters gewesen war. Versinnbildlicht wird ihr kleiner Aufstieg dadurch, dass sie ebenfalls einige Treppenstufen hinauf geht, bevor sie ihr neues Zuhause betritt. Dass sie den Rest ihrer Kindheit nicht mehr in Armut leben muss, hat sie in gewisser Weise ihren Wurzeln, nämlich ihrer Fähigkeit, fließend französisch zu sprechen, zu verdanken. Becky verfügt damit über etwas, dass sie aus ihrem angestammten Milieu heraushebt. Auch wenn sie zunächst in der Abhängigkeit einer Vormundschaft lebt, die ihr feindlich gesinnt ist, bedeutet für sie der Verlust des Elternhauses ein erster Schritt in ein selbstbestimmtes Dasein. Sie betritt die Bühne des Lebens.

Die gesamte Eingangssequenz stellt eine ins sich geschlossene, dramaturgische Einheit dar. Es ist eine Vorgeschichte, die der eigentlichen Filmhandlung vorangestellt ist. Sie spielt zu einem früheren Zeitpunkt, nämlich zu der Zeit der Kindheit der Hauptfigur Becky Sharp. Es geschehen Ereignisse, die den weiteren Handlungsverlauf maßgeblich bestimmen. Indem die Zuschauerin beziehungsweise der Zuschauer Becky in ihrer Ursprungssituation kennenlernt, dient die Geschichte vor der Geschichte ebenso dazu, ein Bild ihres Charakters zu entwerfen. Zusammenfassend kann man feststellen, dass sich diese Ursprungssituation aus Kontrasten zusammensetzt: Es herrscht große Armut und großer Reichtum und es gibt vielfältige multikulturelle Einflüsse; England war zu dieser Zeit einer der größten Kolonialmächte der Welt. Becky stammt aus der Unterschicht und doch ist sie in ihrer persönlichen Situation herausgehoben, von der Masse isoliert. Tatsächlich befindet sie sich an einer Schnittstelle zur Oberschicht. Es ist die Kunst, die die Verbindung zu der Welt der Privilegierten herstellt. Kunst als Wert, als konkrete Begabung und in materieller Form, ist neben ihrer Bildung in Form ihrer Mehrsprachigkeit ihr einziges Erbe. So setzt sich Beckys grundsätzliche Lebenserfahrung nicht nur aus ihrer Armut und ihrer gesellschaftlichen Unter-legenheit sowie dem Verlust beider Elternteile und ihres Zuhauses zusammen. Weitere wichtige Charakteristika sind ihre Fantasie und ihre Fähigkeit zur Inszenierung, was ihr Puppenspiel zeigt. Deutlich wird hier auch ihre Orientierung an der Welt, die ihrer eigenen fern liegt. In ihrem Spiel imaginiert sie sich in die Welt der Reichen. Zuletzt ist es ihre Fähigkeit, zähe Verhandlungen

zu führen, die ihren großen Willen und ihre Durchsetzungskraft deutlich machen. Becky verzagt nicht und sie will hoch hinaus.

5.8.6 Kunst und Bildung öffnen Türen

Die Bedeutung von Kunst als ein besonderes Erbe Beckys wird in der Vorgeschichte deutlich, als sie mit dem Marquis um den Preis des Gemäldes verhandelt. Dabei tritt sie ihm als ebenbürtige Partnerin gegenüber. Auch wenn es sich im Grunde um ein Verlustgeschäft für sie handelt, weil der emotionale Wert des Mutterportraits nicht aufzuwiegen ist, gelingt ihr in diesem Moment eine Überwindung der Standesgrenze und sogar der Alters- und Geschlechtergrenzen; schließlich ist sie noch ein kleines Mädchen. Sie ist im Besitz von etwas, das für den Lord ein Objekt der Begierde ist. Ihr Kapital ist die Kunst. Dieses Prinzip gestaltet auch ihre Beziehung, als sie sich Jahrzehnte später wieder begegnen. Zunächst sehen sie sich auf einer Auktion wieder, auf der das Hab und Gut der verarmten Familie Sedley versteigert wird. Unter den Objekten befindet sich ein kleinformatiges Landschaftsgemälde von Beckys Vater. Dieses Gemälde hatte sie einst ihrer Freundin Amelia geschenkt. Rawdon möchte seiner Frau einen Gefallen tun, indem er ihr das Bild zurückkauft. Doch ein anderer Käufer ist schneller: Es ist der Marquis von Steyne, den Becky hier als Sammler der Bilder ihres Vaters wiedererkennt.

Neben der Kunst ist es die Bildung, die ihr einen Zugang zu der oberen Gesellschaftsklasse ermöglicht. So kann sie Rawdon und Matilda Crawley, reiche und kultivierte Adelige aus London, mit ihren Französischkenntnissen sowie mit ihrer Bildung über Geschichte und politisches Weltgeschehen beeindrucken und für sich gewinnen. Was für eine Freude es sei, in diesem Haus einen kultivierten Menschen anzutreffen, ruft die reiche Dame einmal aus und gibt die Anweisung, die Gouvernante Becky möge zum Abendessen mit den Herrschaften am Tisch sitzen und zwar direkt neben ihr. Auch wenn sich das Blatt später wenden wird, wird Becky von Matilda zumindest in diesem Augenblick als ihresgleichen anerkannt und mehr: Sie hat für sie eine bestimmte Attraktivität, sie erscheint ihr als eine Bereicherung.

Einige Zeit später erweisen sich Beckys Fähigkeiten, diesmal ihre künstlerischen, ein zweites Mal als Eintrittskarte in eine Welt, die ihr zuvor verschlossen war. Becky ist hier zu einer besonders vornehmen Abendgesellschaft eingeladen, deren Gastgeber der Marquis von Steyne ist. Die Szene beginnt mit einer Einstellung auf die festlich geschmückte Außenfassade seines Hauses. Edel gekleidete Menschen steigen aus ihren Kutschen und flanieren zur Eingangspforte. Die nächste Einstellung zeigt aus einer Aufsicht das Innere des Festsaals. Es

ist ein prächtiger Raum, der von großem Reichtum zeugt: Ein großer Kronenleuchter ziert die Decke, ein Kamin lodert im Hintergrund, das Parkett glänzt, ein Diener steht allzeit bereit zur Seite, ein brokatbezogenes Sofa und volle Bücherregale säumen die Wände. Der Innenraum dagegen ist vor allem eine freie Fläche. Lediglich ein Flügel und ein runder Tisch, auf dem ein großer Blumenstrauß steht und einige Papierbögen mit Zeichnungen liegen, befinden sich in seiner Mitte. Plötzlich strömt eine Gruppe von Frauen auf den Tisch zu. Sie alle sind ähnlich gekleidet, tragen weiße Kleider, rote Schleifen und Handschuhe. Auch ihr Kopfschmuck ist in weiß und rot gehalten. Sie versammeln sich um den Tisch und bewundern die Zeichnungen. Die nächste Einstellung zeigt Becky in Normalsicht, wie sie von Steyne in den Saal hineingeführt wird. Dass sie sich von den Frauen unterscheidet, ist unmittelbar ersichtlich: Sie trägt ein schwarzes Kleid, silbernen Schmuck sowie Kopfschmuck aus schwarzen und roten Federn. Während sie mit ernstem Gesichtsausdruck den Raum betritt, gibt ihr der Lord eine Warnung mit auf den Weg: „Bedenken sie, sie haben keine Freunde jenseits dieser Tür!“ Auf Beckys Gesicht spiegelt sich Unsicherheit. Sie schreitet zaghaft voran. Der Diener schließt die Tür hinter ihr. Die Kameraposition wechselt wieder in die Aufsicht und zeigt die Gruppe der Frauen, die geschlossen um den Tisch herum gruppiert ist. Zunächst scheint keine von ihnen Becky zu bemerken. Ihr dichtes Beisammensein und ihre Kleidung lassen sie als eine homogene Einheit erscheinen. In der Aufsicht wird Beckys Position als Außenstehende besonders deutlich. In Nah zeigt die Kamera schließlich ihren Versuch, Zugang zu ihnen zu finden, indem sie eine der Frauen direkt anspricht. Wie ihr die neuste Figaroaufführung gefallen habe, erkundigt sie sich bei ihr. Die angesprochene Dame dreht sich daraufhin wortlos um und entfernt sich von Becky. Ihre Bewegung löst eine Dynamik in der Gruppe aus: Die Frauen drehen sich gesammelt auf dem Absatz um und lassen Becky alleine an dem Tisch zurück. Dennoch wagt sie erneut eine Annäherung und gesellt sich zu einigen Frauen, die sich auf eines der Sofas niedergelassen haben. Aber auch dieser Versuch scheitert. Die Frauen stehen auf und gehen ihr erneut aus dem Weg. Gesprächsfetzen sind zu hören: Nirgendwo sei man vor solchen Leuten sicher. Becky wird also nicht nur nonverbal gemieden; die Ablehnung ihr gegenüber wird offen ausgesprochen. So befindet sie sich in einer zutiefst demütigenden Situation. Gerade als sie aufsteht und es scheint, als wolle sie resigniert den Saal verlassen, wird sie von der Ehefrau des Marquis, Lady Steyne, mit freundlicher Stimme angesprochen. Sie habe gehört, dass sie wunderschön Klavier spielen und singen könne, ob sie für sie singen würde, fragt sie Becky. „Es wäre mir ein Vergnügen“, lautet deren Antwort. Die große Erleichterung, einen Ausweg aus der Situation gefunden zu haben, ist in Beckys Stimme und in ihrem Blick erkennbar. Auf die Einwände ihrer pikierten Schwiegertöchter, antwortet Lady Steyne mit entschiedener

Stimme, sie habe in diesem Haus schon zu viele Grausamkeiten erlebt, es reiche nun. Und so begeben sie und Becky sich zum Flügel. Becky schlägt ein Lied namens *Now Sleeps the Crimson Petal* vor. Ruhig und konzentriert beginnt sie zu singen. Doch trotz ihrer Konzentration und Präzision im Gesang ist ihr Blick auf das Geschehen im Raum gerichtet. Er wandelt von einer potentiellen Zuhörerin zur nächsten. So fängt die Kamera, Beckys Perspektive nachempfindend, wiederum die Blicke der Frauen ein. Auf ihren Gesichtern und in ihrem Verhalten spiegelt sich der Prozess einer Wandlung: Nach offenkundiger Ablehnung, verstummen sie zunehmend und widmen Becky ihre Aufmerksamkeit. Sie kommen ihr näher und versammeln sich kreisförmig um sie. Schließlich lauschen sie ihr voller Rührung.

Auf dem Hintergrund der Szene, in der das kleine Mädchen Becky allein in dem großen Saal des Erziehungsheims stand, kann man hier feststellen, dass Becky als Erwachsene ihr Erbe, das heißt ihr Potential nun nutzt, um den Raum um sich herum zu gestalten. Auf der formalen Ebene wird eine Verbindung zwischen den beiden Szenen deutlich, indem sie beide aus einer Aufsicht aufgenommen sind. In beiden Fällen drückt diese Einstellung Beckys Einsamkeit, aber auch ihre Handlungsfreiheit aus. Im Unterschied zu der Szene ihrer Kindheit ist sie jetzt in der Lage, in eine Interaktion zu treten. Denn der Raum, der sie jetzt umgibt, ist nicht mehr vollkommen leer; er ist mit Dingen bestückt, die ihr dazu dienen, ihre Gaben umzusetzen. Das Piano, die Bücher und die Zeichnungen sprechen dafür, dass in diesem Umfeld Kunst und Bildung wertgeschätzt werden. Tatsächlich hat man sich mit diesen Gegenständen regelrecht ausstaffiert. Für Becky bedeuten sie eine Gelegenheit, mit den Anderen in Kontakt zu treten. In der Szene ihrer Kindheit hatten sich die beiden Erzieherinnen in abfälligem Ton darüber unterhalten, dass ihre Mutter eine Opernsängerin sei und dass dies besser geheim gehalten werden solle. Eben dieser angebliche Makel ist es nun, der Becky dazu dient, die Menschen für sich zu gewinnen und sich einen Platz in ihrer Mitte zu erobern. Über das Mittel von Gesang und Musik gelingt es ihr, die ehemals feindselig gestimmten Frauen zu erweichen. Lady Steyne wird zu Tränen gerührt. Auch Lord Steyne, Rawdon und einige andere männliche Zuhörer gesellen sich während ihres Gesangs zu den Zuhörerinnen und lauschen andächtig. Als das Lied beendet ist, ernten Becky und Lady Steyne großen Applaus. Dass dieser ganz offensichtlich in erster Linie Becky gilt, wird daran deutlich, dass alle Blicke auf ihr ruhen. Nur ihr Ehemann beäugt sie kritisch. Der Marquis lässt sich in der Atmosphäre der Rührung gar zu einer zärtlichen Geste seiner Frau gegenüber hinreißen, indem er ihr für einen kurzen Moment besänftigend den Arm auf die Schulter legt. Dann flüstert er Becky zu, was bereits deutlich zu erkennen war: „Sie haben die Tür geöffnet."

Für den Moment erlebt Becky einen Triumph. Doch nach ihrem zweiten großen Auftritt bei Steyne, an einem Abend, an dem sie in seinem Haus einen Tanz vorgeführt hatte, spricht dieser zu ihr, es sei doch alles bloß ein schäbiges Marionettenspiel. Damit greift er das Motiv des Puppentheaters auf, das in der Eingangssequenz auftauchte. Becky hatte geglaubt, sie würde das Marionettenspiel ihrer Kindheit in der realen Welt ihres Erwachsenendaseins fortführen, in ihrem Spiel der Verführung die Menschen zu Objekten machen können. Indem Steyne die Welt, nach der sie strebt, nun selbst als Marionettenspiel bezeichnet, entlarvt er ihre Vorstellung als Illusion. Der weitere Verlauf der Geschichte zeigt, dass Beckys Beziehung zur Welt der Reichen und Mächtigen vor allem aus ihrer verhängnisvoll verstrickten Beziehung zu Steyne besteht und dass sie wie schon in dem Moment ihrer ersten Begegnung dabei mehr verliert als gewinnt. Das Portrait ihrer Mutter dient als Symbol für diesen Verlust, als Becky es eines Tages an der Wand im Haus des Marquis entdeckt. Der Preis sei nicht hoch genug gewesen, sinniert sie. Nun sei es zu spät, er sei bereits verhandelt und die Ware genommen worden, antwortet der Marquis. Die Metaphorik des verkauften Bildes lässt den Verdacht anklingen, dass Becky nicht nur ein Gemälde mit dem Titel „Verratene Tugend“ verkauft hat, sondern auch einen Teil ihrer Identität und Geschichte.

5.8.7 Suche als Lebensform

Für eine Weile betrachtet das kleine Mädchen Becky zu Beginn des Films das Portrait ihrer Mutter, bevor es von dem Marquis zur Tür hinaus getragen wird und zunächst aus ihrem Leben verschwindet. Dieser Blick Beckys wird durch eine lange Kameraeinstellung auf das Gemälde verdeutlicht. Kurz darauf verlässt sie als Waise selbst ihr Zuhause und beginnt ihre fortdauernde Reise. Von dem Tag an, an dem sie das Mädchenpensionat verlassen kann, wird ihre Fortbewegung souveräner und sie bricht zu immer neuen Zielen auf. Ihr Weg führt sie von London in die Provinz, von dort nach London zurück, nach Brüssel, nach Baden-Baden und schließlich nach Indien. Mobilität ist nicht nur in geografischer Hinsicht ein Hauptcharakteristikum ihrer Figur, sondern gilt auch für ihre Wanderung durch verschiedene Gesellschaftsschichten. Auf ihrer Lebensreise gibt es eine Vielzahl von Szenen, die Becky in einer Kutsche oder – in seltenen Fällen – auch zu Fuß unterwegs zeigen. Diese Szenen markieren den jeweiligen Stand ihrer Entwicklung. Auch zeigt sich, dass es häufig Kutschfahrten sind, auf denen zwischenmenschliche Begegnungen stattfinden, die für ihren weiteren Lebensweg prägend sind. In dem geschützten Raum des Gefährts kann scheinbar eine besondere Intimität entstehen und können sich, anders als in der streng regle-

mentierten Außenwelt, verborgene Gefühle und wahre Motive offenbaren. Auch das Moment des Unterwegssein, als ein Zwischenstadium, sorgt offenbar dafür, dass gesellschaftliche Reglementierungen für kurze Zeit außer Kraft gesetzt werden.

Schon die erste Kutschfahrt gemeinsam mit Amelia beginnt mit einem Akt der Rebellion und birgt somit im Kern den Gedanken der freien Bewegung: Das Lexikon, das Becky von der gehassten Heimleiterin als „Symbol der Erziehung", die sie durch sie genossen habe, erhalten hat, wirft sie ihr aus dem fahrenden Wagen heraus vor die Füße. „Vive la France! Vive Napoléon!" ruft sie anschließend voller Übermut zum Fenster hinaus. Das Bekenntnis zu Frankreich, dem Symbol des Aufruhrs, der Revolution und Freiheit, ist eine provozierende Geste und gleichzeitig ein Bekenntnis zu der Herkunft ihrer Mutter. Auf der Kutschfahrt planen die beiden Freundinnen ausgelassen und hoffnungsfroh Beckys Verlobung mit Amelias wohlhabendem Bruder Joseph. Die nächste Kutschfahrt zeigt sie dagegen wieder auf dem Boden der Tatsachen. Sie sitzt bei strömenden Regen auf dem billigen Platz im Freien. Becky ist noch mittellos; eine Verlobung mit Joseph hat zu ihrer großen Enttäuschung nicht stattgefunden. Ihr Umzug nach London dagegen, wo sie als Gouvernante bei der reichen Tante Matilda leben wird, findet in deren Privatkutsche statt und markiert damit Beckys plötzlichen sozialen Aufstieg. Hier unterscheidet sie sich von der zweiten Gouvernante der reichen Dame: Diese muss im Freien Platz nehmen, so wie einst Becky. Auf dieser Kutschfahrt kommen sich Becky und Rawdon, das zukünftige Ehepaar, deren Liebe gegen die strenge gesellschaftliche Ordnung verstößt, erstmals näher. Als Becky Tante Matilda die Eheschließung gebeichtet hat und deshalb von ihr aus dem Haus geworfen wird, muss sie auf einem Kohlewagen zu ihrem nächsten Ziel, zu ihrem neuen Lebensabschnitt aufbrechen. Trotz ihrer erneuten Notlage und trotz dem sie inmitten schmutziger Kohlesäcke sitzt, nimmt Becky hier bereits die Pose einer vornehmen Dame ein. Während sie auf diese Weise durch die Straße fährt, wird sie von einem Nachbarn der reichen Tante beobachtet. Es ist der Marquis von Steyne, der offensichtlich von Beckys Haltung beeindruckt ist. Tatsächlich setzt sie sich mit ihrer Entschlossenheit durch; kurze Zeit später schon sieht man sie festlich gekleidet, in rot leuchtender Robe und mit stolzer Miene an der Hand ihres Ehemanns aus einer vornehmen Kutsche steigen.

Eine spätere Kutschfahrt macht hingegen deutlich, dass Becky in ihrem neuen Familienglück keine Zufriedenheit finden kann. Die Szene findet unmittelbar nach dem Tod des alten Mr. Crawley statt, zu dessen Beerdigungsfeier die ganze Familie in seinem Haus zusammengekommen ist. Sein Sohn Pitt, Beckys Schwager, hat sie sehr herzlich willkommen geheißen und ihr gemeinsames Mahl endet in harmonischem Einvernehmen. Auf der Kutschfahrt zurück nach

London spricht Becky von ihrem Glück, endlich von der Familie aufgenommen worden zu sein, endlich dazuzugehören. Die Kamera befindet sich hier außerhalb der Kutsche und nimmt sie durch die Fensterscheiben hindurch auf. Auffällig ist dabei, dass in der Abbildung der kleinen Familie in dem Gefährt sofort eine Trennung sichtbar wird. Becky sitzt auf der einen, Rawdon und der kleine Junge auf der anderen Seite der Kutsche. Der breite Fensterrahmen teilt das Bild und damit die Familie klar in zwei Hälften. Hinzu kommt, dass die Blicke von Vater und Sohn auf Becky gerichtet sind, während sie selbst aus dem Fenster herausschaut. Die Dissonanz zwischen dem Inhalt des Gesprächs und ihrer Körpersprache sowie der Gestaltung des Bildes bringen den inneren Zwiespalt Beckys zum Ausdruck. Dass sie ihr Glück einer Familienzugehörigkeit schließlich aufs Spiel setzt, verdeutlicht einige Szenen später die Kutschfahrt, die sie gemeinsam mit ihrem Gönner Steyne unternimmt. Hier verlangt der Marquis von ihr, dass sie ihren Sohn auf ein Internat schickt und mehr Zeit mit ihm verbringt. Er erinnert sie daran, dass sie in finanzieller Schuld bei ihm stehe. Während er diese Worte spricht, ist Becky von ihm abgewandt und blickt wieder zum Fenster hinaus. Auch diesmal nimmt die Kamera sie von außen durch das Fensterglas hindurch auf. Auf diese Weise überlagert sich das Bild von Becky mit der Spiegelung einer idyllischen, grünen Parklandschaft. Diese doppelte Sicht scheint Beckys Ambivalenz darzustellen. Einerseits teilt sie die Kutsche mit einem der reichsten und einflussreichsten Männer Londons, wie sie es sich gewünscht hatte. Andererseits ist ihr Blick sehnsüchtig ins Freie gerichtet.

Im Augenblick ihres größten Tiefpunkts, als Becky von Rawdon verlassen wird, wandelt sie allein zwischen vorbei fahrenden Kutschen auf den Straßen Londons. Die Dunkelheit, die sie umgibt, spiegelt ihre finstere emotionale Verfassung. Dass sie hier im Vergleich zu den bisherigen Wendepunkten ihres Lebens zu Fuß unterwegs ist, ist ein Ausdruck ihrer sozialen Isolation sowie ihrer Orientierungslosigkeit. Einen neuen Impuls erfährt ihr Leben schließlich durch das Wiedersehen mit Joseph, der sie einlädt, mit ihm nach Indien zu gehen. Die große und offene Kutsche, in der sie gemeinsam aufbrechen, scheint für die glückliche Wendung in Beckys Leben zu stehen. Die feuerroten Räder wirken wie ein Zeichen der Abenteuerlichkeit, die mit diesem Aufbruch einhergeht. In Indien wechselt das Fortbewegungsmittel von der Pferdekutsche zu einem Elefanten. Becky sitzt darauf wie eine Königin. In dieser Inszenierung wird deutlich, dass sie ihr Ziel, auf der gesellschaftlichen Leiter weiter aufzusteigen, erreicht hat. Gleichzeitig wird klar, dass dies in einem exotischen Kontext möglich wurde. Ihr Heimatland Großbritannien und die Einschränkungen seines gesellschaftlichen Regelsystems hat sie hinter sich gelassen.

So kann Beckys Reise als eine Suchbewegung verstanden werden. Einerseits war es stets ihre Sehnsucht nach einem freien und selbstbestimmten Leben, die sie mobilisiert hat. Gleichzeitig zielte ihre Bewegung auf die Zugehörigkeit zu einer Familie und auf die Sicherheit eines eigenen Zuhauses ab. Hinter dieser Motivation steht die ursprüngliche Erfahrung des Verlusts von Familie und Heimat. Als der Marquis von Steyne einst das Bild ihrer Mutter aus dem Haus getragen hat, wurde er zur schicksalsträchtigen Figur für Becky. Es scheint, als sei an ihn ihre doppelte Sehnsucht gekoppelt: Durch die Bedeutung dieses Portraits wird eine gewisse Vertrautheit und Verbindung zum Marquis dauerhaft hergestellt. Durch seine Liebe zur Kunst wird er für sie zu der Nahtstelle zu der Welt der Reichen und Mächtigen, zur Möglichkeit ihres eigenen Aufstiegs. Dieser Drang beherrscht Beckys Handeln und macht sie rastlos bis zum Schluss. Mira Nair hat in einer Szene eine besonders prägnante Darstellung dafür gefunden, dass für Becky die Sehnsucht nach einem Ausbruch letzten Endes überwiegt und dass damit der Rückzug in ein familiäres Kokon nicht das eigentliche Ziel für sie sein kann. Diese Szene spielt kurz nach dem Einzug der jungen Familie Crawley in ihr neues Haus in London. Becky ist gerade dabei, die Innenwände eines Salons als überdimensionales Landschaftsportrait zu gestalten und mit Rawdon über dessen Enterbung von Tante Matilda zu sprechen, als das Kindermädchen ihr Kind hereinbringt. Der Kleine wolle ihnen etwas zeigen, sagt sie. Daraufhin beginnt das Kind zu laufen. Rawdon springt voller Entzückung auf und nimmt das Baby nach seinen ersten, wackeligen Schritten glücklich in Empfang. Becky dagegen bleibt ihrem Gemälde zugewandt. Lediglich ein kurzes Lächeln kann sie sich abringen. Dann dreht sie sich wieder um und vollendet ihr Landschaftsgemälde. Diese Situation ist als Ausdruck ihrer Orientierung zur Außenwelt zu verstehen.Beckys Interesse gilt in diesem für die Entwicklung eines Kindes wichtigen Moment nicht dem Familienleben, das sich im Inneren ihres Hauses abspielt. Die Außenwelt und deren Gestaltung sind es, auf die ihre Aufmerksamkeit gerichtet ist, selbst in der Intimität der eigenen vier Wände. Die Idylle eines Zuhauses, die Zusammengehörigkeit einer Familie ist – kaum ist sie erreicht – wieder gefährdet.

Die letzte Einstellung des Films suggeriert, dass Indien nicht Beckys letzte Station bleiben wird. Das Bild des Koffers, der auf dem schwankenden Rücken des Elefanten transportiert wird, spricht dafür, dass Becky ihren eigentlichen Bestimmungsort im Abenteuer der Fremde, tatsächlich in der ewigen Reise gefunden hat. Die Kunsthistorikerin Irit Rogoff bezeichnet den Gegenstand Koffer als Symbol für „(…) Grenzüberschreitung schlechthin“[1115], als ein ‚Nullpunkt' der zeitlichen wie symbolischen Ortsveränderung, eines ursprünglichen

1115 Rogoff, S. 36.

Augenblicks, nach dem alle Vertrautheit verloren geht und Wechsel und Differenz das Leben zu formen beginnen."[1116] Kenneth Muir interpretiert das Schlussbild dieses Films mit den Worten: „Beckys adventures were continuing"[1117]. Drehbuchautor Julian Fellowes beschreibt es ähnlich, wenn er sagt: „Becky Sharp is Becky Sharp still"[1118], und fügt hinzu, er gehe davon aus, dass Becky einen Maharadscha heiraten würde, sobald Joseph gestorben sei.[1119] Damit erinnert Fellowes zum einen daran, dass Becky stets auf der Suche nach einer noch edleren Existenz und machtvolleren Position sein wird. Außerdem verteidigt er das Ende seiner Version der Originalvorlage Thackerays, nach der Becky und Joseph zwar ebenfalls endlich vereint sind, jedoch in Deutschland bleiben. Der Autor betonthier die Stimmigkeit des Schlussbildes, wie er und Mira Nair es kreiert haben: Das Fehlen eines fixen Punkts der Zugehörigkeit bestimmt in dem Film Beckys Lebensweg von dem Moment an, an dem sie als Waisenkind auf sich selbst gestellt ist. Die ambivalenten Bedürfnisse nach einem Ankommen einerseits und nach fortlaufender Bewegung andererseits treiben sie an und tragen die Entwicklung der Filmhandlung bis zum Schluss.

5.8.8 Das Spiel mit dem Sichtbaren

Becky ist eine Meisterin der Inszenierung. Sie versteht es, ihre Mitmenschen zu manipulieren, indem sie etwas für sie darstellt. Es sind Maskerade und Fassade, die ihr als Mittel der Verführung dienen. Als ein wesentliches Element des Films deutete sich dieses Thema bereits im Vorspann an. Das Muster der Verführung bestand hier aus dem fortwährenden Wechsel zwischen dem Erscheinen und Verschwinden von symbolisch aufgeladenen Gegenständen. Verschiedene Szenen im Verlauf des Films zeigen Becky schließlich als eine Frauenfigur, die das Spiel mit dem Sichtbaren beherrscht und damit über die Macht der Verführung verfügt. Ihr gelingt es immer wieder, sich sichtbar zu machen, alle Augen auf sich zu ziehen und sich zum Mittelpunkt des Geschehens zu machen, so zum Beispiel in dem Moment der Darbietung ihres Gesangs im Haus des Marquis oder auch zu einem späteren Zeitpunkt durch ihren Tanz. Tatsächlich hat sie die Fähigkeit, die Blicke anderer zu lenken.

Beckys eigene Blicke verraten etwas über eben diesen Willen, die Welt um sich herum zu gestalten sowie über den Wunsch, ihren Lebensweg selbst zu bestimmen. Dies macht sich schon bemerkbar, als sie sich als kleines Mädchen

1116 Rogoff, S. 36.
1117 Muir, S. 218.
1118 Muir, S. 225.
1119 Vgl. Muir, S. 225.

in dem großen Saal des Erziehungsheims neugierig umschaut. In einer Szene des Films wird das Zusammenspiel beider Phänomene – Beckys Manipulation der Anderen sowie ihr eigener, wacher Blick – besonders prägnant dargestellt. In dieser Szene präsentiert sie ihrem Dienstherren Sir Pitt Crawley die Verwandlung seines Hauses, für die sie gesorgt hat. Es sollte für den Empfang der reichen Tante hergerichtet werden und Becky hat ganze Arbeit geleistet. Ihr Ziel war es, so schreibt sie es an ihre Freundin Amelia, sich unersetzlich zu machen. Sie werde „Ordnung ins Chaos und Licht in die Dunkelheit" bringen, spricht ihre Stimme aus dem Off. Sie hält Crawley einen Fächer vor die Augen, um ihn dann mit einer Geste der Überraschung wegzuziehen und die Sicht auf den wunderschön hergerichteten Wohnraum freizugeben. Er reagiert hoch erfreut und dankbar. Indem sie seinen Blick lenkt und seine Gefühle kalkuliert, hat Becky hier im Grunde die Machtverhältnisse umgekehrt. Anschließend versteckt sie ihr eigenes Gesicht hinter dem Fächer. Lediglich ein Auge liegt frei, mit dem sie sich im Raum umherschaut. Dieses Verhalten ist eindeutig kokett; sie spielt Schüchternheit und Bescheidenheit. Anscheinend versteckt sie sich, doch tatsächlich ist es eine Maskierung, hinter der ihre Intention, Macht auszuüben, sowie ihre Freunde über den Triumph verborgen bleiben sollen. Gleichzeitig behält sie alles im Blick und damit unter Kontrolle.

Später, als Becky es durch ihre Hochzeit mit Rawdon auf der gesellschaftlichen Leiter ein Stück weiter nach oben geschafft hat, zeigt sich ihr Kontrollbewusstsein und ihre systematische Maskerade besonders in einer Szene, in der sie ihr eigenes Spiegelbild betrachtet. Hier kleidet und frisiert sie sich für ein gesellschaftliches Ereignis. Erstmals wird sie durch die Hilfe des Marquis mit der oberen Gesellschaftsschicht zusammentreffen und erhält sie die Chance, sich dort zu präsentieren. Rawdon ist ihr bei den Vorbereitungen behilflich, indem er ihr das Korsett fest zuschnürt. Sie unterhalten sich währenddessen über das Spiegelbild hinweg. „Du nimmst Gefälligkeiten von einem Tiger an, Becky!" warnt er sie. „Ich habe keine Angst" antwortet sie. „Das weiß ich. Halte nur die Augen offen" spricht Rawdon weiter. Becky behält die Augen offen, jedoch nicht aus Vorsicht. Als Rawdon sie schließlich allein vor dem Spiegel zurücklässt, begutachtet sie noch eine Weile ihren eigenen Anblick. Es scheint, als überprüfe sie ihre eigene Fassade: Sie dreht und wendet sich, schaut, wie ihre Haare nach oben gesteckt zur Geltung kommen. Vor allem aber ist es ihr Blick, der ihre Entschlossenheit offenbart und in dem das Element der Verführung steckt.

Gegen Ende des Films gibt es einen Moment größter Resignation für Becky. Traurig über ihre Armut und Einsamkeit und erschöpft von ihrer Arbeit im Casino sitzt sie am Ende eines Tages da, verdeckt ihr Gesicht, besonders ihre Augen, und beginnt zu weinen. Die Geste, ihr Gesicht zu verbergen, sich selbst

die Sicht zu nehmen, bedeutet nicht nur, die aufkommenden Tränen zu verstecken. Es bedeutet auch, dass Becky nichts mehr sehen und gleichzeitig nicht mehr gesehen werden will. Ihre Neugierde, ihre Lebenslust und ihr starker Wille scheinen verebbt zu sein. Es ist ein Rückzug aus der Welt der Verführung, in der sie sich zuletzt als Animierdame eines Spielcasinos befindet. In diesem Moment der Mutlosigkeit und scheinbaren Ausweglosigkeit nimmt sie plötzlich die Stimme von Joseph Sedley wahr. Er suche Madame Crawley, erklärt er jemandem. Becky schiebt daraufhin die Finger vor ihren Augen ein Stück weit auseinander. Die Kamera nimmt ihre subjektive Perspektive ein und zeigt den schmalen Ausschnitt, den Becky sieht: Einzig Joseph Sedley ist sichtbar. Als er sich zu ihr umdreht und sie anblickt, lässt sie ihre Hand sinken und schaut ihn direkt an. Die Kamera nimmt wieder eine Außenperspektive ein und zeigt ihre noch tränenerfüllten Augen, in denen sich nun auch ihre freudige Überraschung über das Wiedersehen spiegelt. Das Bild, nur mit einem Auge in die Welt zu blicken, erinnert an die Szene, als Becky hinter dem Fächer hervorschaute. Damals war ihre Geste ein Element in dem Spiel der Verführung, mit dem sie Mr. Crawley für sich gewann und ihre Umwelt unter Kontrolle brachte. In dieser Szene kennzeichnet die Geste den erneuten Beginn einer Kontaktaufnahme. Ihr Spiel mit dem Sichtbaren und dem Verschwindenlassen, ihr Spiel der Verführung startet von vorne. Es ist für sie der Anfang eines neuen Lebensabschnitts.

5.8.9 Das Kolonialreich als Beckys Chance – Das Picknick in Vauxhall

Die für Großbritanien charakteristische Multikulturalität ist bereits in der Eingangsszene des Films ein Thema, indem Einwanderer gezeigt werden, die in Londons Armenviertel Handel betreiben. Der weitere Verlauf des Films zeigt den scheinbar unermesslichen Reichtum der Upperclass, ein schillerndes, schwelgendes Leben, das sich aus der Ausbeutung der Kolonialländer speist. Gleichzeitig wird deutlich, wie die verschiedenen Kulturen das Alltagsleben in England durchweben. Als Szenenbildnerin des Films war Maria Djurkovic dafür verantwortlich, dieses Phänomen darzustellen:

> One of the major themes that Mira was keen on conveying was this whole colonial side of the country; that Britain had is tentacles all over the world, and that this had a huge impact on food, decor, design, clothes, fashion, etc. So that was a major influence.[1120]

Metaphorische Bedeutung habe in ihren Augen die Szene des großen Picknicks in Vauxhall, auf dem Becky, Amelia und Joseph Sedley, Amelias Verlobter George Osborne und William Dobbin zusammentreffen, so die Designerin

1120 Djurkovic im Interview mit Muir, S. 212.

weiter.[1121] Diese Veranstaltung wirkt eher wie ein großes Fest, als ein einfaches Picknick: Sitar spielende Musiker offensichtlich indischer Herkunft sowie Tänzer und Gaukler in traditionell indischer und chinesischer Kleidung bevölkern eine große Rasenfläche, in deren Mitte sich ein blütenbedeckter Brunnen befindet. Pfaue stolzieren zwischen ihnen, Kinder spielen, Erwachsene flanieren über die Wiese oder sitzen ganz unprätentiös auf dem Boden beisammen. Viele haben sich ihrer Schuhe und Strümpfe entledigt, laufen mit bloßen Füßen über das Gras oder waten durch das Wasser des flachen Brunnenbeckens. Im Hintergrund einer Szene sind zwei Frauen auszumachen, die vollkommen barbusig sind. Insgesamt herrscht eine legere Stimmung, die im krassen Gegensatz zu den meisten anderen Szenen des Films steht. So spiegelt diese Szene die Wahrnehmung der Kolonialherren wider: Sie zeigt, wie aus dem Kolonialismus eine scheinbar freiheitliche Atmosphäre, eine gesteigerte Lebendigkeit, Farbigkeit und Exotik gewonnen werden, die das graue und steife britische Alltagsleben auflockern und bereichern.

Becky sieht das Picknick als Chance, einen Ehemann aus höheren Gesellschaftskreisen zu finden. Es ist ihr erklärtes Ziel, Joseph Sedley für sich zu gewinnen. Zunächst läuft ihr Plan gut an. Sie und Sedley separieren sich von den Anderen und setzen sich auf die Treppenstufen eines Pavillons, der leuchtend rot angestrichen ist. In exakt dieser Farbe ist auch das Kleid, das Becky trägt.[1122] Sie amüsieren sich prächtig miteinander: Becky neckt ihn, indem sie seine Hände und seine Füße mit einem langen, pinkfarbenen Wollfaden umwickelt, so dass er sich nicht mehr frei bewegen kann. Joseph lacht entzückt. Ob sie ihn als Sklave verkaufen möchte, scherzt er, und schließlich: „Ich ergebe mich, ich bin ihr Gefangener!“ „Sie brauchen mich nur zu bitten und ich gebe ihnen die Freiheit.“ entgegnet ihm Becky. „Wieso sollte ich das je wollen?“ antwortet er. Josephs indischer Diener kommt hinzu und überreicht ihm einen Papagei, ein Haustier, das er aus Indien mitgebracht hat. Joseph überreicht Becky den Vogel als ein Geschenk. „Sie sagen, alles, was aus Indien kommt, mögen sie! Nehmen sie ihn“ bittet er sie, nachdem sie zunächst höflich abgelehnt hat. Das Tier sei sein Botschafter, erklärt er ihr. So nimmt sie das Geschenk doch an. Als der Abend hereinbricht, wird der gegenseitigen Annäherung der Beiden durch Georges Eingreifen ein jähes Ende bereitet. Er erpresst Joseph, indem er ihm droht, er würde seine Schwester nicht heiraten, würde er sich auf Becky einlassen. Ohne sich von Becky zu verabschieden, läuft Joseph daraufhin davon. Sie beobachtet die Szene von weitem, den Papagei in der Hand. Sie ahnt, was vor sich geht und

1121 Vgl. Djurkovic im Interview mit Muir, S. 214 f.

1122 Die Farbe Rot erweist sich also bereits hier als die Farbe, die die abenteuerliche Seite der Beziehung zwischen den Beiden signalisiert.

es erscheint wie eine Bestätigung dessen, als der Vogel im unmittelbar nächsten Augenblick abhebt und Joseph nachfliegt. Damit endet die Picknicksequenz.

Obwohl Becky offensichtlich nicht in Joseph verliebt ist, scheint er dennoch von großer Attraktivität für sie zu sein. Neben der Aussicht auf ein Leben in finanzieller Sorglosigkeit ist ihre Begegnung mit Joseph von Beginn an mit einem weiteren Versprechen verbunden: Joseph unterscheidet sich in verschiedener Hinsicht von den anderen Männern in seinem und in Beckys Umfeld. Zunächst ist sein Kleidungsstil markant. Er trägt bunte Kleidung, die aus edlen Seiden- und Satinstoffen genäht ist. Außerdem hat er eine auffallend stark gebräunte Gesichtshaut, die auf ein vollkommen anderes Klima als das des verregneten Englands schließen lässt. Mit den fremdartigen Lebensmitteln, die er mitgebracht hat, und mit seinem Begleiter, dem Papagei, vervollständigt sich der Eindruck von Exotik und Weltläufigkeit. Es ist jedoch nicht nur seine Optik, sondern sein ganzes Wesen, das ihn heraushebt. Joseph scheint ein ausgeprägt großherziges Gemüt zu haben; vor allem scheint er blind für gesellschaftliche Gesetzmäßigkeiten zu sein, für die Normen, Gebote und Klassenunterschiede in seiner Heimat Großbritanien. Becky und ihrem unkonventionellem Gebärden, wenn sie etwa eine pure Chilischote verspeist oder wenn sie ihn spielerisch mit dem Wollfaden gefangen nimmt, begegnet er mit großer Offenheit und Freude. Auch die Tatsache, dass sie eine nicht standesgemäße Partie wäre, spielt für ihn offensichtlich keine Rolle. Der Grund für diesen Freimut mag charakterlich verankert sein, aber auch in seinem erweiterten Blickwinkel, seiner größeren Weltsicht liegen, die sich aus seinem Leben fernab vom Mutterland ergeben mag. Eben dieser Punkt ist es, der ihn für Becky attraktiv macht. Dass sie in seinen Kosmos passe, betont sie bei ihrem gemeinsamen Abendessen vor dem Ausflug nach Vauxhall, als sie davon spricht, dass sie es liebe, neue Orte zu besuchen und auch Indien gerne einmal bereisen würde. Wenn sie, farblich Ton in Ton, am vermeintlich indischen Pavillon mit ihm verweilt, wird diese „Passung" auch auf der formalen Ebene, das heißt durch die Farbdramaturgie der Szene erkennbar. Für Becky verkörpert Joseph ein Freiheitsversprechen. Der scherzhafte Dialog zwischen ihnen Beiden in dieser Szene lässt sich als eine Art verbales Abkommen entschlüsseln. Einander gefangen zu nehmen erscheint dabei als scherzhafte Metapher für ein Ehebündnis. Und doch gibt es noch eine weitere Interpretationsebene. Sie bezieht sich auf das Verhältnis zwischen Kolonialherren und Kolonialisierten. Letztere sind „gefangen" und „versklavt", sie sind Diener. Joseph hat tatsächlich einen Diener aus Indien und er besitzt einen Vogel. Diesem Tier, mit dem freie Bewegung und Unabhängigkeit assoziiert wird, widerfährt in diesem Fall eine Domestizierung. Als Joseph Becky den Vogel schenkt, übergibt er ihr im Grunde einen Kolonialschatz. Gleichzeitig bietet er ihr im übertragenen Sinn an, ihn zu kolonialisieren, das heißt er übergibt

ihr die Macht. Für einen Moment hat sich für Becky die Tür zu einer größeren Welt geöffnet. Die hereinbrechende Abenddämmerung und die Flucht des Papageis zum Ende der Sequenz verdeutlichen jedoch, dass sich die Tür wieder schließt, bevor Becky durch sie hindurchgehen konnte.

Die Erkenntnis, dass sie eine Chance verpasst hat, wird auch mit dem darauf folgenden Umschnitt ersichtlich. Auf die Picknickszene folgt eine extrem gering ausgeleuchtete, verregnete Straßenszene. Aller Glanz und alle Farbigkeit sind verschwunden. Diese Düsterheit spiegelt Beckys seelische Verfassung. Sie verabschiedet ihre Freundin Amelia voller Enttäuschung über die geplatzten Hochzeitspläne und bricht zu ihrem neuen Dasein als Gouvernante in der Provinz auf. Neben der Dunkelheit fällt auf, dass Becky von einer großen Anzahl von Menschen umgeben ist, die dicht aneinander gedrängt sind. Auch damit unterscheidet sie sich stark von den vorhergehenden Szenen des Picknicks, die auf einem lichten Platz spielten und wo somit räumliche Weite dominierte. Die Picknicksequenz wird auch durch die Szene, die ihr unmittelbar vorangestellt ist, hervorgehoben. Auf der formalen Ebene fällt sie ebenfalls durch starke Dunkelheit und Enge auf. Sie findet am Abend und im Haus der Sedleys statt und zeigt ein Gespräch, dass das Ehepaar Sedley vor dem Zubettgehen führt. Durch die Fülle von dunklen, sperrigen und schweren Möbelstücken und indem die Kamera sie durch einen Türrahmen hindurch aufnimmt, entsteht der Eindruck einer Verschachtelung des Raums und einer großen Einengung. Das Gespräch des Ehepaars dreht sich um die Eventualität einer Hochzeit zwischen Becky und Joseph. Mrs. Sedley bereitet diese Vorstellung Grauen; ihr fehlt bei Becky die angemessene soziale Herkunft. Mr. Sedley beschwichtigt scherzhaft, dieser Fall wäre immer noch besser, als wenn sein Sohn eine Farbige heiraten würde und „ein Dutzend mahagonifarbene Kinder bekommen“ würde. Das Gespräch der Beiden offenbart also auch eine geistige Enge.

Die Sequenz des Picknicks macht nicht nur einmal mehr deutlich, dass Becky nach gesellschaftlichem Aufstieg strebt, dass sie hart darum kämpfen muss und dass dieser Kampf ein einsamer ist. Besonders durch die Einbettung der Sequenz wird außerdem offenbar, dass sie innerhalb eines freien Raums in ihrem Element ist, was im übertragenen Sinn heißt: dass sie einen Freiraum braucht, den sie nach ihren Vorstellungen und Möglichkeiten gestalten kann. Hier findet sich das Grundmotiv wieder, das bereits in der Eingangsszene des Films zum Tragen kam. Auch hat die Picknicksequenz eine zentrale Bedeutung für den Film, weil sie die persönliche Geschichte Beckys mit dem zentralen gesellschaftlichen Thema der Kolonialisierung verknüpft. Die Existenz einer alternativen Welt, nämlich eines Koloniallands, verändert die Sicht auf den eigenen Zustand. Durch ihre Begegnung mit Joseph wird für Becky ganz besonders Indien das Kolonialland, in dem andere Maßstäbe gelten, in der eine Selbst-

verwirklichung möglich sein kann. Dies erklärt auch Julian Fellowes, wobei er sich auf die Originalversion des Stoffs, den Roman, bezieht:

> (Thackeray) (…) uses India to suggest that there are worlds out there where it doesn't matter whether Lady Steyne has you to dinner, or if Lord So-and-So comes to your parties. There are different worlds with different values, so that one shouldn't get too bogged down in the values of one's own cultures.[1123]

So verursacht die Existenz des Kolonialreichs eine Dynamisierung gesellschaftlicher Prozesse im Mutterland und öffnet die Vermischung mit dem Exotischen Türen: Hierarchien verändern sich, indem der Mangel einer nichtstandesgemäßen Herkunft durch die schnelle Anhäufung von Reichtum ausgeglichen werden kann. Mira Nair sagte dazu in einem Interview:

> The chief character in "Vanity Fair" is really the early 19th century world, which was getting fattened on the plunder of the colonies, especially in India. The middle classes were all getting rich on the spoils from India and the colonies, and that's what gave them the money of aristocracy, but not the status and the title. (…) Joseph Sedley, a completely ordinary buffoon in England, can become a maharaja in India. That was the empire.[1124]

Auch für Becky bedeutet die gesellschaftliche Entwicklung, das heißt das Wachsen des Kolonialreichs und das Hinzukommen verschiedener Einflüsse, eine Chance auf persönliche Entwicklung. Dass sie von außen betrachtet durch das Hinzukommen kolonialisierter Territorien in der gesellschaftlichen Hierarchie ein Stück weiter nach oben rutscht, findet einen unmittelbaren Ausdruck in den Worten Mr. Sedleys, als er davon spricht, eine Ehe mit Becky sei immer noch höher zu bewerten, als die mit einer farbigen Frau, die also aus einem Kolonialland stammt.

5.8.10 Der Sklaventanz

Eine weitere Szene thematisiert den Kolonialismus ebenso prägnant. Diese beruht im Gegensatz zu der Picknickszene nicht auf Thackerays Romanvorlage, sondern stammt aus der Feder von Julian Fellowes. Es handelt sich um einen Tanzabend im Haus des Marquis von Steyne, bei dem Becky zum Star des Abends avanciert. Die Szene beginnt mit einer Einstellung auf die Ansammlung edler Einladungskarten, woraufhin ein Blick auf die imposante Villa von Steyne folgt. Fackeln säumen den Weg zur Eingangsforte, die von bunten Fahnen eingerahmt ist. Eine aufgeregte Stimme verkündet aus dem Off, der Marquis würde an diesem Abend das Geheimnis um eine Aufführung lüften, die von ihm

1123 Fellowes im Interview mit Muir, S. 226.
1124 Nair im Interview mit Curiel, S. E1.

selbst einstudiert wurde und von den Damen der feinen Gesellschaft, von Herzoginnen und Gräfinnen, aufgeführt würde. Trommelwirbel sorgt für Spannungssteigerung. Vornehm gekleidete Gäste fahren in ihren Kutschen vor. Mit dem Schlag auf ein asiatisches Klanginstrument geht es feierlich in das Innere des Hauses. Die Zuschauerinnen und Zuschauer, unter ihnen sogar die königliche Majestät, treten ein. Der Raum, in dem das Stück aufgeführt wird, ist in der Art eines Beduinenzelts gestaltet. Im Zentrum steht eine Gruppe von Tänzerinnen bereit. Noch sind sie in ein einziges, großes Seidentuch gehüllt, also kaum sichtbar. Zwei schwarzafrikanische Bedienstete, als Mohren verkleidet in identischen orientalischen Pumphosen und mit Turbanen auf den Köpfen, halten das Klanginstrument. Ein Raunen geht durch das Publikum; alle sind gespannt, was kommen wird. Lord Steyne zieht schließlich ruckartig an dem Tuch und legt damit die Tänzerinnen frei. Sie sind in exotisch anmutenden Gewändern und äußerst freizügig gekleidet. So tragen sie goldbestickte Bustiers sowie kurze Westen und rote, durchschimmernde Seidenpumphosen. Ihre Bäuche sind unbedeckt, ihre bloßen Füße sind mit klirrendem Goldschmuck behangen und ihre Gesichter sind stark geschminkt. Vor allem die Augenpartie ist betont: Ein breiter, roter Farbstreifen bedeckt sie. Die Frauen verharren in unterschiedlichen Posen, wobei ihre Arme tänzerisch-kunstvoll empor gestreckt sind. Wieder ist ein Murmeln zu vernehmen. Der Anblick der Tänzerinnen hat eine offensichtlich schockierende Wirkung. „Steye, der Pascha, und seine freizügigen Mädchen", flüstert einer der Zuschauer. Der König reagiert dagegen mit einem erfreuten Auflachen.

„Das Ballett Zirnana!" verkündet Lord Steyne mit lauter Stimme und klopft dazu fest mit seinem Stock auf den Boden. Damit gibt er das Signal. Musik ertönt und die Frauen beginnen sich zu bewegen. Die Musiker sehen aus wie Beduinen, ihre Musik klingt indisch und auch der Tanz hat Elemente des klassischen indischen Tanzes. Nach einigen Takten formieren sich die Tänzerinnen zu einemSpalier, an dessen Ende schließlich Becky erscheint. Sie tritt hinter einem rötlich durchscheinenden Vorhang hervor. Die beiden Mohren erscheinen erneut, sie heben Becky kurz in die Höhe. Dann tanzt sie sich in die vorderste Position. Sie trägt im Gegensatz zu den anderen Frauen ein schwarz-goldenes Kostüm, das jedoch ebenso freizügig ist. Ihre bloßen Beine sind mit Gold bemalt und ihre Augen tief schwarz und katzenhaft umrandet. Die Reaktionen des Publikums auf den Tanz und auf Becky als Hauptfigur des Stücks sind gemischt: Lord Steyne lächelt zufrieden, einige männliche Zuschauer grinsen lüstern, die meisten erstarren. Vor allem Lady Steyne erscheint wie vor Schreck gelähmt und Beckys Schwager, Pitt Crawley, steht gar der Mund offen. Seine Frau, ebenfalls verblüfft, bemerkt dies und schließt ihm den Mund. In Rawdons Blick kommt großes Missfallen zum Ausdruck. Er dreht sich schließlich um und verlässt den

Raum. Steyne blickt ihm hinter her; er hat seinen Unmut registriert. Zum Ende des Tanzes beugt sich Becky zu den Füßen des Königs und wirft ihm einen eindringlich Blick zu. Das Publikum spendet großen Applaus, auch der König ist begeistert. „Dem Sieger gehört die Beute", spricht er zu Becky. Sie habe ihrer aller Herzen erobert und triumphiert. Dann wünscht er sie sich als Tischnachbarin beim anschließenden Dinner. Den Einwand einer Schwiegertochter Steynes, dies werde aufgrund der Rangordnung wohl nicht möglich sein, wischt er beiseite: Er sei der König und könne es selbst bestimmen.

Mira Nair konnte für diese Szene die berühmte, in der Hindi-Filmindustrie vielbeschäftigte Choreographin und Regisseurin Farah Khan gewinnen. Diese hatte unter anderem viele Tanzszenen in Filmen mit Shah Rukh Khan realisierte.[1125] Bereits bei *Monsoon Wedding* hatte Nair mit ihr zusammen gearbeitet. Ursprünglich inspiriert worden zu dieser Tanzszene sei sie durch eine Episode aus Thackerays Roman, in der die feine, britische Gesellschaft Scharade spiele und sich dabei ausführlich über Beduinen, dunkelhäutige Sklaven und über Harems unterhalten, so Nair in einem Interview.[1126] Tatsächlich hatte sie sich zunächst gegen die Szene entschieden und sie herausschneiden lassen. Auf Wunsch des Studios, berichtete sie in einem anderen Interview, habe man sie jedoch wieder hineingenommen.[1127] Die Integrierung der Tanzszene habe es ihr schließlich ermöglicht, die Vorlage auf eine weniger statische Weise umzusetzen und zu zeigen, wie die aristokratische Gesellschaft orientalische Eindrücke zu ihren Unterhaltungszwecken nutzte. Dies sowie die opulente Ausstattung, die Darstellung eines Zelts in einem Raum, habe die damalige britische Vorstellung von einem indischen oder fernöstlichen Harem widerspiegeln sollen. Außerdem betonte sie, dass diese Szene einen großen dramaturgischen Wert habe. Sie erzähle etwas über die Lust Lord Steynes an der Machtausübung, über das Leid, das Becky Rawdon mit ihrer Zurschaustellung antut und über die Überraschtheit von Sir Pitt und Lady Jane,[1128] und weiter:

> (…) All these different details were actually of equal importance. It was about not just presenting a spectacle, but forwarding the story with some degree of wit. (…).[1129]

Dem ist hinzuzufügen, dass in dieser Szene einmal mehr die außergewöhnliche Fähigkeit Mira Nairs zu Blickinszenierungen zum Tragen kommt: Die ganze Dramatik, die bereits im Untergrund gärt und die im weiteren Verlauf der Geschichte noch zur vollen Entfaltung kommt, wird hier allein über die Augen-

1125 Im Jahr 2004 drehte sie *Main Hoon Na* (Farah Khan, IND 2004), ihren ersten eigenen Film, für den sie außerdem das Drehbuch schrieb.
1126 Vgl. Nair, Faulk, Skeet, and Fellowes, S. 68.
1127 Vgl. Nair im Interview mit Krekeler, S. 29.
1128 Vgl. Nair, Faulk, Skeet, and Fellowes, S. 69.
1129 Nair, Faulk, Skeet, and Fellowes, S. 69.

Blicke der Protagonistinnen und Protagonisten, die non-verbale Kommunikation des Blickkontakts erzählt.

Die Aufführung des Stücks, die als großes gesellschaftliches Ereignis zelebriert wird, bietet Becky die Chance, endlich Zugehörigkeit zur höheren Gesellschaftsklasse zu finden. Alles, was Rang und Namen hat, ist unter den Gästen im Haus des Lords. Nachdem Becky lange Zeit vorwiegend ignoriert wurde, sind nun alle Augen auf sie gerichtet und widerfährt ihr eine Form der Anerkennung. Sie tanzt nicht nur in einer Gruppe mit Herzoginnen und Gräfinnen, sondern spielt sogar die Hauptrolle. Sie wird von Bediensteten, den Mohren, in die Höhe gehoben und darf in zentraler Position tanzen. Becky triumphiert an diesem Abend tatsächlich, vor allem, indem sie den mächtigsten Mann im Publikum für sich gewinnen kann: den König. Er ist entzückt von ihr und hebt schließlich sogar voller Entschlossenheit die Regeln der Hierarchie auf, als es um die Tischordnung geht. Dass Beckys Tanz der gesellschaftlichen Starre entgegen wirken soll, wird in eben der wortwörtlichen Schockstarre sichtbar, in die einige Zuschauerinnen und Zuschauer angesichts der ungewöhnlichen Freizügigkeit verfallen. Wie schon der Gesang einige Szenen zuvor, erweist sich auch hier die Kunstform des Tanzes als ideale Form für Becky, ihren Zielen näher zu kommen. Hier kann sie ihre musische Begabung sowie ihre Fähigkeit zur Inszenierung, zur Maskerade und Verführung einsetzen. Bemerkenswert ist, dass Mira Nair wieder einmal Tanz als dramaturgisches Mittel gewählt hat, um geistige Beweglichkeit zu versinnbildlichen. Es ist auch, wie schon so häufig in ihren Filmen, die Betonung von Weiblichkeit und Erotik, die der weiblichen Hauptfigur dazu dient, Autonomie zu erlangen. Beginnend mit dem Moment der Enthüllung der spärlich bekleideten Tänzerinnen, als der Marquis von Steyne das Seidentuch lüftet, und endend mit Beckys intensivem, fixierendem Blick zu Füßen des Königs, zeichnet sich der gesamte Tanz durch eine deutliche Laszivität aus. Dennoch bewegen sich Becky und Steyne als Autor des Stücks innerhalb eines legitimierten Rahmens. Das Außerkraftsetzen der gesellschaftlichen Normen und Regeln wird hier möglich, weil die Grenzüberschreitung durch die Inszenierung der Exotik den kolonialisierten Ländern zugeschoben wird. Somit ist die Kolonialisierung die Basis der Regelverletzung, auf der ein gesellschaftlicher Aufstieg möglich wird.

„India is a total character in this movie. The myth of India. The symbol of India. (…).“[1130] erklärte Mira Nair. Indien dient in Roman und Film nicht nur als das exemplarische Kolonialland, dessen Ausbeutung das Empire mit Luxus versorgte. In Nairs Verfilmung kommt dem Land zusätzlich die Bedeutung eines Orts zu, auf den sich Beckys Sehnsucht richtet. Joseph Sedleys Mitbringsel, exotische Süßigkeiten und Gewürze, geben ihm einen sinnlichen Charakter. Dass Joseph außerdem einen Diener und einen Papagei mitgebracht hat, lässt Indien darüber hinaus wie eine koloniale Schatztruhe wirken, als ein Land, dessen Ressourcen zur freien Verfügung stehen. Für Becky zählt jedoch nicht nur die Verheißung von Luxus und Bequemlichkeit, sondern vor allem die Ausstrahlung und das Versprechen von Freiheit, das heißt die Unabhängigkeit vom eigenen gesellschaftlichen Normensystem. Besonders prägnant ist in diesem Zusammenhang die bereits erwähnte Szene, in der Joseph Becky im Moment ihres größten Tiefpunkts und nach all den Jahren unerwartet wieder gegenübertritt und ihr erklärt, dass er auf dem Weg zurück nach Indien sei. „Indien?“ fragt Becky daraufhin erstaunt. Ihr Blick ist plötzlich offen und ihr Gesicht hellt sich auf. Sie beginnt, strahlend zu lächeln. Auf der Tonebene klingen erst leise, dann immer lautere Klänge indischer Musik an und signalisieren: Becky wird mit ihm gehen. Hier fällt auf, dass schon allein die Aussprache des Wortes „Indien“ eine neue Dynamik auslöst. Auf allen Ebenen der Inszenierung – auf der Tonebene, über die Kameraperspektive und durch die Mimik und Gestik der Hauptfigur – wird die Eröffnung neuer Möglichkeiten signalisiert.

Der folgende Umschnitt zeigt das neue Paar Joseph und Becky entschiedenen Schrittes auf seine Kutsche zuschreiten, die vor dem Spielcasino wartet. „Was für eine Wendung“, freut sich Joseph. Die Kamera nimmt dabei eine Aufsicht ein, wodurch die Perspektive wieder aufgegriffen wird, mit der bereits der Beginn der langen Reise Beckys inszeniert wurde. Hier demonstriert die Höhe der Kameraposition offenbar die innere Aufrichtung Beckys, ihr Auftauchen aus dem existenziellen Tiefpunkt. Auch scheint der Wendepunkt in ihrem Leben nach dem Muster eines Deus ex machina inszeniert zu sein: Die Kameraposition lädt die Zuschauerin beziehungsweise den Zuschauer ein, den Umschwung aus dieser göttlichen Perspektive zu betrachten und als schicksalhaft hinzunehmen.

1130 Nair im Interview mit Curiel S, E1.

Nachdem Becky und Joseph feierlich in die Kutsche gestiegen sind, gibt es einen Szenenwechsel, der das Paar augenblicklich nach Indien versetzt. Die Kamera nimmt nun eine zu der Aufsicht gegenteilige Position ein, wodurch ein „Ankommen“ signalisiert wird: Von schräg unten blickt sie auf die mit bunten Reifen geschmückten Arme mehrerer Tänzerinnen. Sie bewegen sich zu der indischen Musik, die bereits zuvor zu hören war. Weit im Hintergrund blitzt eine altertümliche Burg auf und in nächster Nähe ist ein steinernes Gemäuer zu sehen, das über und über mit Blüten bedeckt ist. In gleißendem Sonnenlicht erscheinen sie leuchtend pink, was einen starken Farbkontrast zu dem kräftigen Blau des Himmels bildet.[1131] Die Tänzerinnen bewegen sich an der Kamera vorbei. Weitere Bilder zeigen Menschen, die aus einem geöffneten Fenster rote Blütenblätter auf die Straße werfen, anschließend die mit Schmuck bedeckten Füße eines Elefanten und schließlich tanzende Kinder und Frauen, die in einheitlichen, festlich-traditionellen Gewändern gekleidet sind. Diese Bilder lassen Indien märchenhaft und paradiesisch wirken. Alles ist prächtig geschmückt, überall herrscht Fröhlichkeit und feierliche Stimmung. Mit seiner üppigen Vegetation und seinen saftigen, leuchtenden Farben erscheint das Land von intensiver Sinnlichkeit. Die Kamera löst sich schließlich von den Details und öffnet den Blick auf das Gesamtszenario des festlichen Umzugs, der aus den tanzenden Frauen und Kindern besteht sowie aus Männern, die bunte Fahnen tragen. Dieser Umzug bewegt sich einen gewundenen, steilen Weg hinauf, an dessen Spitze die imposante Festung steht.[1132] Nach einem weiteren Umschnitt sieht man Becky und Joseph, wie sie hoch über allen auf einem Elefanten thronen, welcher sich inmitten der feiernden Masse befindet. Sie sind festlich, beinahe majestätisch gekleidet. Joseph trägt eine Uniform im westlichen Stil und einen Turban auf dem Kopf. Becky hat ein helles, spitzenbedecktes Kleid an und trägt einen weißen, mit Federn besetzten Hut. Auf ihren Gesichtern spiegelt sich Freude und Eintracht. Gemeinsam blicken sie der Festung entgegen, nachdem Joseph Becky mit einem Fingerzeig darauf aufmerksam gemacht hat. Das nächste Bild ist von der Spitze des Bergs aufgenommen und gibt den Blick auf ein weites Panorama frei. Im Hintergrund erstreckt sich eine Stadtlandschaft, während im Vordergrund das Paar auf seinem Elefanten zu sehen ist, wie es durch einen Torbogen reitet und von der feiernden Menschenmasse umringt wird. Die Szene setzt sich mit Bildern des Umzugs fort, die eine Gruppe von Kriegern auf Kamelen zeigen

---

1131 Hier wiederholt sich ein Farbeffekt aus der Szene des Picknicks in Vauxhall, als Becky Joseph wortwörtlich mit einem pinkfarbenen Wollfaden umgarnt.

1132 Wiederholt bedient sich Mira Nair in ihrem Werk berühmter Bauwerke Indiens, regelrechter Touristen-Spots als Filmsets. Hier ist es das Mehrangarh Fort in Jodhpar im Staat Rajasthan, das in architektonischer, geschichtlicher und archäologischer Hinsicht eine der bedeutendsten Festungsanlagen Nordindiens ist.

sowie Kinder, die synchron tanzen oder vom Wegesrand aus Blüten werfen. Becky und Joseph schauen sich fröhlich umher. „Das ist wunderschön!“ ruft Becky aus. Joseph quittiert ihre Freude mit einem zufriedenen Lächeln. Das Schlussbild des Films zeigt die Rückseite ihres Elefanten, der nicht nur prächtig geschmückt ist, sondern auch mit Gepäck beladen, nämlich mit Beckys altem Koffer. Mit diesem Koffer, der mit ihren Initialen versehen ist, startete ihre Reise vor sehr langer Zeit. Ein allerletztes Bild fokussiert ihn in Nah.

5.8.12 Zufluchtsort

Während für Becky Indien ein Sehnsuchtsort darstellt, hat es für William Dobbin eine andere Bedeutung: Für ihn ist das Land ein Zufluchtsort, den er aus einer Kränkung heraus wählt. Die Szenen, die Dobbin in seinem indischen Exil zeigen und seinen Entschluss dokumentieren, schließlich nach England zurückzukehren, sind in eine Parallelmontage eingebettet. Damit wird ein bestimmter Sinnzusammenhang evoziert, der in der folgenden Analyse dieser Parallelmontage sowie der Szenen, die ihr inhaltlich-logisch vorausgehen, genauer betrachtet werden soll.

Dobbin entscheidet sich, England in Richtung Indien zu verlassen, nachdem der Krieg vorbei ist. So geht der Szene, in der Dobbin seine Auswanderungspläne erstmals ausspricht, die Beerdigung seines Freunds George auf einem Soldatenfriedhof voraus. Georges hochschwangere Witwe Amelia und sein Vater, Sir Osborne, treffen an seinem Grab zusammen. Doch Sir Osborne verweigert die Kontaktaufnahme mit Amelia; er erkennt sie nach wie vor nicht als seine Schwiegertochter an. Dobbin geht schließlich auf ihn zu und versucht, zwischen den Beiden zu vermitteln. Er händigt ihm in Amelias Auftrag einen Brief von George aus, den dieser vor dem Krieg an ihn geschrieben hat. Der alte Osborne beginnt ihn zu lesen. Aus dem Off ist die Stimme Georges zu hören. Er bittet seinen Vater um Verzeihung, dass er gegen seinen Willen geheiratet hat. Während Mr. Osborne den Brief seines Sohns liest, bricht er vor Trauer zusammen. Weinend geht er zu Boden und kauert sich neben das Grab. Die Kamera bleibt währenddessen auf der Höhe seines Gesichts, sinkt also mit ihm gemeinsam auf die Erde nieder.

Aus dieser Einstellung gibt es eine weiche Überblendung auf ein fließendes Gewässer, auf dessen Oberfläche sich ein Haus spiegelt. Anschließend bewegt sich die Kamera in die gegenteilige Richtung: Sie steigt langsam auf, bis sie das Gebäude, das idyllisch am Fluss gelegen und von Weiden umsäumt ist, in einer Totalen einfängt. Ein Umschnitt ins Innere des Hauses folgt. Hier richtet sich die Kamera auf ein schlafendes Baby in seinem Korb. Es ist Amelias Neugeborenes,

der kleine George. Dobbin ist an diesem Tag zum Elternhaus der jungen Witwe gekommen, um sie zu besuchen und ihr von seinen Plänen, das Land zu verlassen, zu berichten. Sein eigentlicher Wunsch ist es, dass sie ihn bittet, bei ihr zu bleiben. „Ist er nicht ein Engel?" fragt Amelia, im Anblick ihres Babys versunken und mehr an sich selbst, als an ihren Besucher gerichtet. Sie habe ihn gar nicht erwartet an diesem Tag, spricht sie dann direkt zu Dobbin. Er sei gekommen, um ihr sagen, dass er einen Antrag auf Versetzung nach Indien gestellt habe. Er werde in der folgenden Woche ein Schiff nach Bombay nehmen. Amelia reagiert erstaunt. „Warum Bombay?" fragt sie. Dobbin erklärt ihr, er habe dieses Ziel gewählt, weil es so fern wie möglich sei. Doch er werde bleiben, wenn sie ihn darum bitte. Amelia reagiert nicht, wie er gehofft hat. Sie werde ihm schreiben, antwortet sie schlicht. Sichtlich verletzt sagt er ihr daraufhin Lebwohl. Einige Szenen später befindet sich Dobbin in Indien. Hier macht der Film einen Zeitsprung; es sind inzwischen Jahre vergangen und Amelias Baby ist mittlerweile ein Junge im Schulalter.

In der nun folgenden Sequenz werden in einer Parallelmontage zwei Handlungsstränge etabliert, deren gedankliche Verbindung eine Briefkorrespondenz zwischen Amelia und Dobbin darstellt. Während ein Handlungsstrang Dobbins Leben in Indien zeigt, erzählt der Zweite von Amelias schwierigem Entscheidungsprozess, ihr geliebtes Kind an den reichen Schwiegervater fortzugeben. Die Parallelmontage beginnt mit einer Einstellung in Nah, die auf ein Gartenbeet gerichtet ist. Die Kamera befindet sich in Höhe der Erde, inmitten saftig-grüner Nutzpflanzen. Hände bearbeiten den Humus. Dann fährt die Kamera an ihnen hoch und zeigt Amelia, die auf dem Boden hockt und in der Erde gräbt. Sie ist einfach gekleidet. Ihre Haare kleben in Strähnen an ihrer feuchten Stirn: Die Anstrengung der körperlichen Arbeit ist ihr ins Gesicht geschrieben. Neben Amelia steht ihr Sohn George. Warum sie dies tue, fragt er sie, es sei doch erniedrigend. Weil sie sonst nichts zu essen hätten, antwortet sie ihm, und Hunger sei auch erniedrigend. George gibt einer Kartoffel, die seine Mutter kurz zuvor mühsam ausgegraben hat, einen Fußtritt. Sie ermahnt ihn, dies sei doch kein Spielzeug, sondern ihr Essen! In ihrer Stimme klingt Verzweiflung. George schreit sie an, er hasse dieses Essen und Spielzeug habe er keines. Daraufhin erscheint Amelias Mutter. Auch sie trägt schäbige Kleidung, die zudem über und über mit Erde bedeckt ist, und auch sie macht ihrer Tochter bittere Vorwürfe: Sie handele rücksichtslos, George könnte die beste Ausbildung haben, er könnte so reich sein wie ein Lord. Doch seine eigene Mutter raube ihm seine Zukunft, „nur weil sie ihn selbst ins Bettchen bringen möchte". Der Hintergrund ihrer Worte ist, dass Georges Großvater, der reiche Kaufmann Mr. Osborne, kurz zuvor mit dem Angebot zu ihr gekommen war, seinen Enkel zu sich zu nehmen und ihm eine Schulausbildung zu finanzieren. „Die Liebe einer Mutter ist mehr wert als

alle Paläste in Mayfair!“ antwortet Amelia nun ihrer Mutter. Das habe ihr einmal Major Dobbin geschrieben. Während die beiden Frauen miteinander streiten, arbeiten sie weiter in dem Garten vor ihrem kleinen Haus. Im Hintergrund laufen Hühner herum. Sie solle besser nicht von Major Dobbin sprechen, ermahnt sie ihre Mutter, denn er sei jetzt verlobt. Amelia hält inne. „Was?“ fragt sie erstaunt. Davon wusste sie nichts. Joseph habe es geschrieben, erklärt ihre Mutter. In diesem Augenblick wechselt die Szene durch eine Überblendung; Amelias Gesicht verschwindet langsam, während ein Bild von Wüstensand erscheint. Die Klänge eines typisch indischen Zupfinstruments, einer Sitar, signalisieren den Schauplatz Indien. Langsam fährt die Kamera über die Erde und dann in ein Zelt hinein. Reiseutensilien, unter anderem Reitstiefel und ein Koffer, liegen verstreut auf dem Boden. Zusätzlich zu der Musik ist die Stimme von Dobbin zu vernehmen. Er fragt nach Amelias Befinden und dem ihrer kleinen Familie. Offensichtlich entstammen die Worte einem Brief an sie: Als die Kamera vom Boden hochfährt, zeigt sie ihn an einem Schreibtisch sitzend. Dobbins Aussehen hat sich stark verändert. Nicht nur, dass er legere Kleidung aus wüstentauglichem Leinenstoff trägt. Auch sind seine Haare über die Schultern gewachsen und seine Haut tief gebräunt. So wird deutlich, dass er schon lange Zeit in der Ferne und auf Reisen ausharrt. Schließlich hebt er den Kopf von seinem Schreibblock und blickt gedankenschwer in die Weite. Wenn sie nur wüsste, wie hell ihr Bild für ihn strahle und wie er von ihr und dem kleinen George träume, spricht seine Stimme weiter aus dem Off.

Diese Worte umfassen einen Umschnitt auf die bloßen, mit Schmuck bedeckten Füße einer Frau sowie die Füße eines Mannes, die über den Sandboden laufen. Das Bild ist leicht verschwommen, was den Eindruck von vor Hitze flirrender Luft, aber auch den eines Traumbilds vermittelt. Der Blick der Kamera weitet sich zu einer Totalen und zeigt ein junges, indisches Paar. Die Frau trägt einen Säugling auf ihrem Arm. Um die kleine Familie herum ist ausschließlich karge Wüste zu sehen, die im Gegenlicht schwarz erscheinenden Umrisse der Zeltplane, unter der Dobbin sitzt, rahmen das gesamte Bild. Diese Einstellung gibt seine Sicht wieder; es wird deutlich, dass er die Familie beobachtet. Ein weiterer Umschnitt in Nah lässt ihre Gesichter und Kleidung deutlicher erkennen. Sie tragen traditionell-indische Gewänder. Im Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit ist ihr Baby. Die Mutter dreht sich im Kreis, um es zu amüsieren, der Vater lacht ihm aufmunternd zu. Jede Einzelheit ihres täglichen Lebens sei kostbar für ihn, während er in der indischen Sonne sitze und ihr schreibe, fährt Dobbin seinen Brief an Amelia gedanklich fort. Die Kamera ist nun wieder auf sein Gesicht gerichtet. Er wirkt nach wie vor tief in Gedanken versunken. Es scheint, als blicke er gleichzeitig auf die Szene vor ihm und nach innen. Eine langsame Zoombewegung auf sein Gesicht verstärkt den Eindruck des nach

innen gerichteten Sogs. Mit diesem Bild endet die Szene in Indien. Es gibt einen weiteren Umschnitt, der zu Dobbins Briefpartnerin Amelia in London führt. Während man sie eine belebte Straße entlang gehen sieht, ist aus dem Off zu hören, wie sie ihren Antwortbrief an Dobbin formuliert. Ihre Worte werden von den Klängen der Sitar begleitet. Amelia spricht davon, dass sein Brief drei Monate gebraucht habe, bis er sie erreichte, sie sich aber dann umso mehr darüber gefreut habe. Ein Kind löst sich aus der Menge. „Mutter?“ ruft es aus, halb erstaunt und halb erfreut. Es ist George, der ihr entgegen rennt. Mutter und Sohn fallen sich in die Arme. Dann tritt Mr. Osborne in Erscheinung. Was sie hier tue, fragt der Junge seine Mutter in plötzlich ernster Stimmlage. Er habe sie doch sowieso am Ende der Woche besuchen wollen. Sie habe Hemden für ihn genäht, erklärt sie. Er könne doch jetzt nicht mehr ihre ulkigen Hemden tragen, antwortet er ihr. Tatsächlich ist er nun sehr vornehm gekleidet, so wie sein Großvater. Dann verabschieden sich die Beiden von Amelia und gehen wieder ihrer Wege. Amelias Stimme spricht weiter aus dem Off zu Dobbin: Sie sei überzeugt, dass es das Beste für ihren Sohn sei, bei seinem reichen Großvater und fern ab von ihr aufzuwachsen. Um seinetwillen habe sie sich der Situation gefügt.

Die nächste Szene beginnt mit einer Totalen auf ein prunkvolles Gebäude, das sich auf der Spitze eines Hügels und am Ufer eines Gewässers befindet. Seiner Bauweise und der Landschaft nach zu urteilen, ist der Handlungsort nun wieder Indien. Auch in dieser Szene setzen sich die Sitarklänge fort. Ein großer Schwarm Vögel, der sich auf dem Dach des Gebäudes befunden hat, fliegt mit einem Mal davon. Aus der Ferne ist nicht erkennbar, was sie aufgeschreckt hat. Das nächste Bild zeigt Dobbin im Inneren des Gebäudes. Es ist ein von Licht durchfluteter Saal, der offenbar englischen Soldaten als Sporthalle dient. Dobbin steht inmitten des Saals und liest mit angespannter Miene einen Brief. Er muss ihn gerade erhalten haben – der Postbote mag die Vogelschar aufgeschreckt haben. Dobbin befindet sich offensichtlich kurz vor einem Ringkampf, denn hinter ihm steht sein Partner in Kampfstellung bereit und fordert ihn lautstark auf, den Kampf zu beginnen. Dobbin geht jedoch einen Schritt zur Seite, um den Brief in Ruhe zu Ende zu lesen. Es ist Amelia, die ihm schreibt, sie habe einen „Stich verspürt“, als sie von seiner Verlobung gehört habe. „Was?“ flüstert Dobbin erschrocken. Dieses Missverständnis scheint ihm einen solchen Schlag zu versetzen, dass er kurz ins Taumeln gerät und sich an die Wand lehnen muss. Doch dann geht er entschlossenen Schrittes zurück, um den Kampf aufzunehmen. Die Kamera folgt ihm auf Beinhöhe was die plötzlich aufflammende Dynamik seiner Bewegung betont. Aus einer Aufsicht zeigt sie schließlich den Kampf, der sich äußerst brutal gestaltet. Dobbin wirft seinen Partner heftig zu Boden und nimmt ihn dann in einen Würgegriff, bis dieser die Gegenwehr

aufgibt. Auf dessen wütenden Protest, ob er denn den Verstand verloren hätte, reagiert Dobbin nicht. Stattdessen scheint sein Blick erneut nach innen gerichtet zu sein, wie schon zuvor in seinem Reisezelt. Es sei an der Zeit, dass er nach England zurückkehre, spricht er leise zu sich selbst.

In der ersten Szene, die Dobbin in seinem Exil zeigt, inszeniert ihn Mira Nair in der Wüste, damit in einer äußerst unwirtlichen, ja sogar lebensfeindlichen Landschaft. Gleißendes Licht spricht von der Qual der Hitze. Dobbin wird zudem als einsamer Mann darstellt, der wortwörtlich nicht in der Lage ist, sich zu akklimatisieren; der indischen Familie, die er beobachtet, scheinen die klimatischen Verhältnisse dagegen nichts anhaben zu können. Auffallend ist auch, dass einzig diese Familie innerhalb der gesamten Sequenz eine glückliche Einheit bildet. Sie offenbaren damit Dobbins Gefühl eines Mangels, sie sind das Sinnbild seiner Wünsche. Ihre Fröhlichkeit betont Dobbins Außenseitertum umso mehr. Er bleibt ein Fremder und ein Beobachter, er findet keinen Zugang zu dieser für ihn neuen Welt. Indien ist für ihn eine Kulisse seiner Innenwelt und die Menschen sind eine Projektionsfläche seiner tiefen Sehnsucht nach Heimat und Familie. Auch das Bild von ihm als Reisender in seinem Zelt drückt das Fehlen einer festen Zugehörigkeit aus: In diesem Land ist er nicht wirklich angekommen. Indien wirkt hier wie ein Verbannungsort, wobei sein Briefkontakt zum Mutterland an eine Nabelschnur erinnert, die ihn am Leben erhält. Dementsprechend wird das, wonach sich Dobbin so sehr sehnt, in der Szene seiner Verabschiedung als exaktes Gegenteil zum Ort des Exils präsentiert: Amelias Heim ist geprägt durch das Bild des ruhig fließenden Gewässers, des frischen Grüns der Weiden und des schlafenden Babys. Hier steht nicht ihre Armut im Mittelpunkt, sondern all dies wirkt zutiefst idyllisch. In der Szene, die parallel zu Dobbins Aufenthalt in Indien montiert ist, dominiert auf ähnliche Weise der Eindruck eines fruchtbaren Bodens und saftiger Farben. Durch grüne Blätter hindurch filmt die Kamera den Hof der Familie, auf dem eine Schar Hühner pickt. Auch wenn diese Szene davon handelt, dass Amelia und ihre Familie in großer existenzieller Not leben müssen, bildet sie dennoch allein durch die Darstellung der Vegetation und der Tierwelt einen starken Kontrast zu der Szene, die in Indien spielt. Dieser Ort, ein Bauernhof, wird als eine Art ursprün gliche Welt inszeniert, in der die Dinge wachsen und gedeihen können. Auch die Aufmüpfigkeit des Jungen, der mehr vom Leben will, ist Teil dieser Lebendigkeit.

In der zweiten Szene, in der sich Dobbin im Exil befindet, treten die Menschen und die Landschaft Indiens nur noch für einen sehr kurzen Moment in Erscheinung, nämlich in Form eines Establishing Shot, dessen extreme Weite die Details im Ungefähren lässt. Die eigentliche Szene spielt sich in einem Innenraum ab, in dem die englischen Kolonialherren, von ein paar Dienern abgesehen,

unter sich sind. Das Interessante an dieser Szene ist auch Dobbins plötzlich verändertes Verhalten. Es scheint, als erwache er endlich aus seiner melancholischen Verfasung. Amelias Geständnis, sie habe sich durch die Nachricht seiner Verlobung mit einer Anderen verletzt gefühlt, gilt ihm als Signal, wieder in den Schoß des Mutterlands zurückkehren zu können. Dieser Gedanke reaktiviert neue Kräfte in ihm. Plötzlich tritt er entschlossen, handlungsfähig und aggressiv auf. Dass er schließlich wieder in Ehren in seiner Heimat aufgenommen werden wird, macht ihn nicht nur in dem Ringkampf zu einem Sieger, sondern scheint sein ganzes Wesen zu verwandeln: Schwäche und Lethargie weichen der Demonstration von Männlichkeit und Stärke.

Eine Thematik, die sich durch alle beschriebenen Szenen zieht, ist die der Trennung von Familienmitgliedern, das Auseinanderreißen oder die Entfremdung einander sich liebender Menschen und die gleichzeitige Sehnsucht nach einem Zusammensein, nach Zusammenhalt und Versöhnung. Gleichzeitig geht es um den Verlust von Ehre und um den Wunsch, anerkannt zu werden und Akzeptanz zu erlangen. Die Schmerzen und Sehnsüchte der Protagonistinnen und Protagonisten richten sich jeweils auf ein menschliches Gegenüber. Mira Nair inszeniert in diesem Szenenkomplex die Adressaten der Gefühle, das heißt einen Vater, einen Sohn, eine Geliebte beziehungsweise eine Mutter, in unmittelbarem Kontakt zu Erdböden. In beinahe jeder Szene bewegt sich die Kamera für einen Augenblick auf Erdenhöhe, beziehungsweise nimmt den Bereich des Bodens explizit in den Blick. Es ist die metaphorische Kraft der Begriffe Vater-, oder Mutterland, die Nair durch diese Darstellungen nutzt.

Dieses Phänomen taucht erstmals auf, als Mr. Osborne vor Trauer um seinen Sohn und vor Verzweiflung, dass es zu keiner Aussöhnung mehr kommen konnte, an dessen Grab zu Boden sinkt. Er interpretiert seinen Tod als Akt der absoluten Vaterlandstreue, was es für ihn offenbar erträglicher macht, dass sie für immer getrennt bleiben werden. Zwischen ihnen selbst waren Treue und Zusammenhalt bereits verloren gegangen, als George gegen den Willen seines Vaters Amelia heiratete und dieser ihn daraufhin enterbte. Anstelle von Wut empfindet Mr. Osborne nun Stolz, dass sein Sohn zu den besseren Männern gehört, das heißt zu denen, die sich durch den Heldentod für ihr Vaterland auszeichnen. Der verlorene Sohn, der übrigens auch zu Lebzeiten schon ohne Mutter aufwuchs, wird letzten Endes von Mutter Erde aufgenommen und so gesellschaftlich in Ehren gehalten. Dobbin dagegen zählt nicht zu den besseren Männern; er hat überlebt. So hält es ihm Mr. Osborne vor. Dobbin ist weder post mortem zu patriotischem Ruhm und Ehre gelangt, noch ist es ihm in lebendigem Zustand gelungen, von Amelia als Partner und Vaterfigur für ihren Sohn akzeptiert zu werden. Für ihn erweist sich Indien zwar nicht als emotionale, aber als gesellschaftliche Rettung. In dem Gesellschaftssystem des Empire kann über den

Umweg der Kolonien auch der einen Platz von Rang und Namen einnehmen, der in seinem Vaterland keinen „Fuß auf die Erde" bekommen konnte. Doch bleiben für Dobbin Gefühle der Fremde und die Sehnsucht nach dem Mutterland bestehen. Sein Trennungsschmerz und seine Fixierung auf Amelia, der Mutterfigur par excellence, wirkt durch die Inszenierung ihrer idyllischen, ursprünglichen Lebenswelt als ein Sehnen nach Heimat. Amelias Entscheidung, sich von ihrem Kind zu trennen, wird unter dem Druck der Mittellosigkeit und der gesellschaftlichen Namenlosigkeit, die wiederum aus der Verarmung der Familie resultiert, gefällt. Ihrem Kind wenigstens will sie eine ehrenvolle Eingliederung in die Gesellschaft ermöglichen. Die Parallelmontage verbindet den Schmerz der Mutter, die von ihrem Kind getrennt ist, mit dem Schmerz des Geflohenen, der von seinem Heimatland entfernt ist. Hier werden die Zielorte der Sehnsüchte – die Geliebte, die Mutter, das Mutterland – übereinander geschoben. Dobbin tritt in der Übereinanderlegung der verschiedenen schmerzlichen Sehnsüchte scheinbar automatisch an die Stelle des Kindes. Es erscheint als eine logische Konsequenz, dass sich die liebevolle Zuwendung der Mutter schließlich auf ihn richtet, anstelle des Kindes, das als Objekt dieser Zuwendung abhanden gekommen ist.

Auch wenn das Kolonialland Indien für die Protagonisten Dobbin und Becky zwar unterschiedliche Funktionen erfüllt, wird dennoch eine Gemeinsamkeit deutlich: Sowohl innerhalb der Parallelmontage als auch in der Schlusssequenz des Films bildet Indien eine Kulisse, die die Wahrnehmung seitens der Kolonialherren widerspiegelt. In beiden Fällen findet keine Verbindung mit der neuen Welt statt, sondern wird sie ausschließlich auf dem Hintergrund der Erfahrung im Mutterland England erlebt und bewertet; Indien gestaltet sich als ein Abbild des jeweiligen Innenlebens der Figuren. In der Kargheit und Unbarmherzigkeit der Wüste zeichnet sich Dobbins Seelenlandschaft, nämlich seine Bedürftigkeit ab. Hierin besteht der krasse Gegensatz zu Becky. Für sie ist Indien der Ort, an dem sich ihre Sehnsüchte von einem reichhaltigen und aufregenden Leben bündeln. Dementsprechend gestaltet sich das Land in ihren Augen als phantastischer Ort der Üppigkeit, Lebendigkeit und Leichtigkeit.

5.8.13 Vanity Fair – Ein erweiterter Blickwinkel Nairs

Mit der Inszenierung Indiens als ein Ort der Sehnsucht, an dem sich neue Chancen ergeben können sowie als ein Ort der Zuflucht, der fremd bleibt und an dem das Gefühl von Heimweh dominiert, stellt Mira Nair im Grunde zwei Facetten einer Diasporaexistenz dar. Damit knüpft der Film an eines der großen Themen an, die sich durch ihr gesamtes Werk ziehen. Auch andere Komponenten dieses Films sind typisch für das Werk der Regisseurin. Die Darstellung einer Mutterfi-

gur, die letztlich in ihrer Rolle scheitert, sowie ihre Bedeutung als Symbolfigur für das Mutterland, sind Ausdruck der kulturellen Prägung der Regisseurin und ein Phänomen, das mehrfach in ihren Filmen auftaucht. Das Bild Amelias, wie sie in dem Gemüsebeet hockt und nach Nahrung für ihr Kind gräbt, kann als Zitat der berühmtesten Mutterfigur der indischen Filmgeschichte gesehen werden, der katastrophengebeutelten Radha aus Mehboob Khans *Mother India* (Originaltitel: *Bharat Mata*, Indien 1957). Auch sie beackert eigenhändig das Feld, um ihre Kinder durchzubringen. Sowohl in *Salaam Bombay!*, mit ihrer Protagonistin Rekha, als auch in *The Perez Family*, mit ihrer Protagonisten Dorita, hat sich Mira Nair bereits auf dieses Vorbild bezogen. Indem sie Rekhas und Doritas Scheitern als Mütter vorführt, stemmt sie sich gegen das gängige Rezept der indischen Formula-Filme und gegen einen konservativ-gesellschaftlichen Konsens, der sich in eben diesen Filmen niederschlägt. Die besondere Form der Auseinandersetzung mit ihrem ursprünglichen Heimatland Indien macht besonders *Salaam Bombay!* zu einer Provokation. In diesem, wie auch in allen anderen Filmen, in denen sich Nair konkret mit Indien auseinandersetzt, zeugt die Hinwendung zu ihrem Ursprungsland von einem kritischen Blick, aber auch von einer zutiefst ambivalenten Beziehung.

In *Vanity Fair* besteht ein Unterschied. Zwar haben sie und Fellowes die Rolle Indiens, die bereits in der Romanvorlage angelegt ist, in ihrer Verfilmung ausgeweitet und mit ihrer eigenen Gewichtung versehen. In Interviews begründete Nair diese Entscheidung immer wieder mit ihrer Intention, die Mechanismen der Kolonialherrschaft offen legen zu wollen,[1133] zumal sie als Inderin über ein besonderes Verständnis für diese Mechanismen und das nationale Trauma verfüge.[1134] Und doch ließ sich durch die einzelnen Analysen feststellen, dass sie in diesem Film, ganz im Gegensatz zu den genannten anderen Filmen, konsequent die Außenperspektive beibehält. Gemeint ist die Sicht der Kolonialherren, die Indien bis zum Schluss als Kulisse wahrnehmen. So ist es das erste Mal in der Filmographie Mira Nairs, dass sich die direkte Auseinandersetzung mit Indien nicht mehr unmittelbar aus ihrer eigenen biographischen Situation ableiten lässt, sondern dass sie in einer davon abstrahierten Form geschieht. Die Absicht Nairs, in ihrer Verfilmung einen dezidierten Akzent auf die Ausbeutung Indiens zu legen,[1135] wurde zwar umgesetzt. Doch geht sie dabei nicht so weit, eine Anklage zu erheben, die in die aktuelle Zeit hineinreichen würde.

1133 Vgl. Curiel, S. E1.
1134 „Who better understands the colonial mentality than the colonizes?“ zitiert Kenneth Muir Mira Nair aus einem Gespräch mit der Filmkritikerin Carrie Rickey. (Vgl. Muir, S. 208).
1135 Vgl. Nair im Interview mit Curiel, S. E1.

Insgesamt kann somit festgestellt werden, dass *Vanity Fair* eine neue Dimension im Ausdruck der Filmautorin offenbart. Zudem scheint wesentlich mehr als die Auseinandersetzung mit Indien vor allem die weibliche Hauptfigur im Zentrum des Interesses von Mira Nair zu stehen. Sie inszeniert Becky als eine Frau, die über eine außergewöhnliche Kraft verfügt und damit deutlich aus dem Figurenensemble des Films heraus sticht. Neben Becky erscheint Amelia als blasses Wesen. Ganz besonders deutlich wird dies an ihrer Entscheidung, ihr Kind fortzugeben. Amelia strebt stets die Anpassung und die Unauffälligkeit an. Becky dagegen durchbricht Regeln und Grenzen und nimmt sich Raum für ihre Entwicklung. Das macht sie zu einer Außenseiterin im Sinne der vorherrschenden Moral und zeigt sie mehr noch als Amelia als fehlbare Mutter. Auch lassen die Prägung einer Lebensgeschichte durch einen traumatischen Verlust und der rettende Einfluss durch die Nähe zur Kunst Becky als eine typische Figur, insbesondere eine typische Frauenfigur, im filmischen Kosmos Mira Nairs erscheinen: Das Durchbrechen sozialer und geographischer Grenzen wird mit einer künstlerischen Begabung verbunden und führt zu einem Leben als Grenzgängerin. Schon das Zusammenfallen der Einblendung des Credit der Regisseurin mit der Szene, die die Einführung Beckys als Protagonistin beendet, deutet auf eine besondere Affinität Nairs zu dieser Filmfigur hin.

Zwei Jahre nach diesem Film beteiligte sich Mira Nair mit dem Kurzfilm *Migration* an dem Gemeinschaftsprojekt *AIDS Jaago* (IND 2006), bei dem sich vier Filmemacher zusammengeschlossen haben, um über die Ausbreitung von Aids in Indien aufzuklären. Anschließend drehte Nair ihren nächsten Spielfilm, *The Namesake*. Wie in *Vanity Fair* geht es in diesem Film, der in der Gegenwart angesiedelt ist, um Grenzgängerinnen und -gänger zwischen verschiedenen Welten, hier zwischen Indien und den USA. Ebenso geht es um die Rolle, die die Kunst dabei spielen kann. Ganz besonders in diesem Film lassen sich außerdem Parallelen zu der eigenen Lebensgeschichte der Regisseurin feststellen.

5.9 *The Namesake* (2007)

5.9.1 Zum Inhalt des Films

Ashoke, ein junger Student aus Kalkutta, fährt mit dem Zug zu seinem Großvater. Auf der Fahrt möchte er in Ruhe in seinem Roman lesen, doch sein Mitreisender, ein älterer Herr, sucht das Gespräch mit ihm. Er fragt Ashoke, was er lese. Es sei „Der Mantel" von Nikolai Gogol, antwortet er ihm. Der ältere Herr erkundigt sich weiter, ob er denn schon einmal weit weg gewesen sei, im Ausland? Zum Beispiel in England oder Amerika? Ashoke verneint. Kurze Zeit

später passiert ein schrecklicher Unfall; der Zug verunglückt, viele Menschen sterben. Es grenzt an ein Wunder, dass Ashoke überlebt. Er wird jedoch schwer verletzt und muss zunächst von seiner Mutter gepflegt werden.

An dieser Stelle macht der Film einen zeitlichen Sprung und führt Ashima als zweite Hauptfigur ein. Sie ist eine junge Frau, die mit großer Hingabe klassischen indischen Gesang lernt. Ansonsten hält sie sich wohl behütet im Haus ihrer Großfamilie auf. Eines Tages kommt Ashoke gemeinsam mit seinen Eltern zu ihnen. Es ist ein arrangiertes Treffen, bei dem Ashoke Ashima als potentieller Ehemann vorgestellt wird. Gleich erkundigt sich Ashokes Vater, ob sie sich denn auch vorstellen könne, im Ausland zu leben, an einem Ort auf der anderen Seite der Erde? Ashoke lebt seit zwei Jahren in New York, um dort einen Doktor in Mathematik zu machen. Er wird doch bei mir sein, lautet Ashimas Antwort. Damit ist klar: Ashoke und sie werden heiraten. Schon kurze Zeit später besteigt das frisch vermählte Paar ein Flugzeug nach Amerika.

Der Anfang in den USA ist hart für Ashima. Während Ashoke seiner Arbeit nachgeht, bleibt sie alleine in ihrer kleinen Wohnung und macht den Haushalt. Heftiges Heimweh überkommt sie, mühsam muss sie sich an vieles Neues gewöhnen: Ihr ist ständig kalt, sie würzt ihre Cornflakes mit indischem Currygewürz und im Waschsalon schrumpft sie alle Kleidungsstücke ein, woraufhin Ashoke ungeduldig und wütend reagiert. Doch das junge Paar wächst nach und nach zusammen. Zwischen ihnen entwickeln sich schließlich ein großer Zusammenhalt und eine tiefe Liebe. Sie gründen eine Familie. Die Namensgebung ihres Babys, einem Jungen, soll traditionell von der Großmutter bestimmt werden. Doch die alte Dame in Indien lässt sich Zeit und der Arzt im amerikanischen Krankenhaus drängt, kein Baby dürfe das Krankenhaus ohne Namensurkunde verlassen. Da kommt Ashoke eine Idee. Sein Sohn, so sagt er, sei nach dem Wunder seines Überlebens das zweite Wunder, das ihm widerfahre. So nennt er den Jungen Gogol, nach dem russischen Autor, dessen Roman er einst auf der schicksalsträchtigen Zugfahrt gelesen hatte. Schließlich bekommen Ashima und Ashoke noch eine Tochter, die sie Sonia nennen. Gogol hat inzwischen auch einen offiziellen Namen erhalten. Die Großmutter im entfernten Indien hat sich für Nikhil entschieden. Man wird ihn hier in Amerika Nick nennen, prophezeit eine Verwandte. Doch zunächst wird er weiter Gogol genannt. Die junge Familie zieht in ein großes Haus in einem Vorort, Ashoke hat eine gute Arbeitsstelle als Mathematikprofessor an der Universität gefunden. Nach Indien kehren sie nur einmal zurück, als Ashimas Vater stirbt. Ihre Traurigkeit über seinen Tod lässt sie noch enger mit ihrem Mann zusammenwachsen.

Der Film macht einen weiteren zeitlichen Sprung und setzt im letzten Schuljahr Gogols ein. Er zeigt ihn als einen rebellischen, jungen Mann, der Joints raucht, Rockmusik hört und damit hadert, dass ihm seine Eltern einen so

seltsamen Namen gegeben haben. Im Schulunterricht wird er gehänselt, als es um seinen Namensvetter Nikolai Gogol geht und in der Pause fragen er und seine Freunde sich, ob man mit diesem Namen bei Mädchen ankommen kann. Für Ashoke bleibt die Namensgebung seines Sohns ein wichtiger Punkt. Zu Gogols Schulabschluss schenkt er ihm die gesammelten Werke des russischen Autors. Es sei ein besonderes und sehr persönliches Geschenk, erklärt er. Er habe vier Monate darauf warten müssen und er schätze den Schriftsteller sehr. Die Geschichte des traumatischen Unfalls verschweigt Ashoke jedoch. Gogol kann die Bedeutsamkeit des Geschenks und des Moments nicht erkennen. Er empfindet eine pubertäre Grundgenervtheit und will seine Ruhe haben. Die Ferienzeit zwischen Gogols Schulabschluss und seinem Studienbeginn nutzt die Familie zu einer ersten gemeinsamen Reise nach Indien. Gogol und Sonia bewegen sich durch das Heimatland ihrer Eltern wie Touristen, denen alles fremd ist. Sie jammern über die Hitze und die vielen Verwandtenbesuche. Gogol prangert es als menschen-verachtend an, dass es Rikschafahrer gibt und er versteht nicht, warum er nicht alleine joggen darf: Seine Großmutter setzt einen Bediensteten auf ihn an, der ihn davor bewahren soll, sich zu verlaufen. Als die Familie einen Ausflug zum Taj Mahal macht, sind die beiden Teenager jedoch begeistert. Vollkommen fasziniert von der Baukunst hat Gogol plötzlich einen Berufswunsch: Er möchte Architekt werden. Als sie nach Hause zurückkehren, macht er seinen Eltern eine weitere Ankündigung. Er wolle in Zukunft nicht mehr Gogol genannt werden, sondern Nikhil. Auf einem Lebenslauf oder einer Kreditkarte sei Gogol ein unpassender Name, erklärt er. Ashima zeigt Unverständnis und Ashoke reagiert traurig. Doch wieder klärt er seinen Sohn nicht über die Bedeutsamkeit seiner ersten Namensgebung auf. In Amerika sei alles möglich, er solle also tun, was er möchte, sagt er stattdessen resigniert.

Einige Jahre später lebt Gogol, der nun Nick genannt wird, in New York City und arbeitet als Architekt. Er hat eine Freundin namens Maxim, ein blondes Mädchen aus reichem Elternhaus, das gerade ihren Master in Kunstgeschichte bestanden hat. Während Nick bei ihren Eltern wie ein eigener Sohn ein- und ausgeht und sogar mit ihnen den Urlaub verbringt, hat er Maxim seinen Eltern noch nie vorgestellt. Eines Tages wird die Begegnung jedoch unausweichlich. Die Weihnachtsferien stehen an. Ashoke hat sich entschlossen, nach den Ferien für ein Gastsemester nach Ohio zu gehen. Nick möchte die Ferien mit Maxim im Ferienhaus ihrer Familie verbringen. Ashima bittet ihn, auf seinem Weg dorthin für einen kurzen Besuch vorbei zu kommen und den Vater zu verabschieden. Nick ist einverstanden und Maxim begleitet ihn. Vor dem Besuch schärft Nick ihr ein, wie sie sich zu verhalten habe. Zwischen ihnen beiden sei Zurückhaltung geboten, erklärt er ihr. Das Treffen verläuft dennoch nicht ohne Spannungen. Ashima und Ashoke reagieren verwirrt auf Maxims offene und direkte Art, etwa

im Moment ihrer Begrüßung, als sie sie gleich freundschaftlich umarmt. Als Ashoke Nick bittet, mit ihm zusammen Eiscreme für das Dessert zu besorgen, bekommt das Treffen für ihn eine ungeahnte Wendung. Ihre Autofahrt zu zweit nutzt Ashoke, um ihn endlich über den Hintergrund seiner Namensgebung aufzuklären. Er erzählt seinem Sohn die Geschichte von seinem schweren Unfall. Nick reagiert geschockt und gerührt. Kurze Zeit später bricht Ashoke nach Cleveland auf. Dort angekommen ruft er Ashima an und informiert sie, dass er im Krankenhaus sei. Er habe eine Magenverstimmung und warte nun auf seine Untersuchung. Es sei aber nicht weiter schlimm, beruhigt er sie. Er werde sich wieder melden. Doch das tut er nicht. Zunehmend nervöser versucht Ashima ihren Mann zu erreichen. Schließlich erfährt sie von einer Ärztin das Unfassbare: Ashoke ist an einem Herzinfarkt gestorben. Verwirrt und verzweifelt läuft sie durch das leere Haus und in den Garten, wo sie ihre Traurigkeit in die kalte Winternacht hinausschreit. Nick erreicht die Nachricht vom Tod seines Vaters im Ferienhaus von Maxims Eltern. Für ihn bedeutet dieser Moment einen radikalen Wendepunkt in seinem Leben. Mit einem Mal besinnt er sich auf seine indischen Wurzeln. In einem traditionellen Akt rasiert er sich zum Zeichen seiner Trauer das Kopfhaar und organisiert eine rituelle Trauerfeier im Haus seiner Eltern. Hier trifft er auch Maxim wieder, auf die er plötzlich mit Befremden reagiert. Ihren Vorschlag, ihn nach Indien begleiten, wo die Asche von Ashoke verstreut werden soll, lehnt er schroff ab. Kühl erklärt er, es handele sich um eine Familienangelegenheit. Kurz darauf trennen sich die Beiden.

Nachdem Nick einige Monate an der Seite seiner Mutter ausgeharrt hat, schlägt diese ihm vor, sich mit einer jungen Bengalin zu treffen. Moushumi Mazumdar, die junge Frau, die Ashima ausgewählt hat, ist die Tochter von Bekannten. Sie ist eine Literaturstudentin, die nach einem längeren Aufenthalt in Paris und einer geplatzten Hochzeit neu und allein in der Stadt ist. Zunächst reagiert Nick widerwillig, stimmt dann aber doch zu. Ihr Treffen wird eine große Überraschung für ihn. Entgegen seiner Erwartung ist Moushumi keine traditionell denkende, zurückhaltende Frau, sondern eine ununterbrochen rauchende Femmes Fatales, die am liebsten Französin wäre. Nick verliebt sich sofort in sie. Schnell kommen die Beiden sich näher und es dauert nicht lange, da feiern sie ihren traditionellen Müttern zuliebe eine aufwändige bengalische Hochzeit. Doch die ersten Enttäuschungen kommen schnell. Nick ist bestürzt, dass sie nicht seinen Familiennamen annehmen möchte und als sie eines Tages auf einer Dinnerparty seine Namensgebung zum Thema eines launigen Partygesprächs macht, ist er sehr wütend. Bald wird außerdem deutlich, dass Moushumi sich immer noch zu einem Exfreund in Frankreich hingezogen fühlt. Sie beginnt eine Affäre. Ashima plant inzwischen, nach Indien zurückzukehren. Bevor sie das Haus der Familie verkauft, möchte sie noch einmal mit allen Freunden und

Familienmitgliedern Weihnachten feiern. Moushumi und Nick machen sich auf den Weg zu dem Fest. In einem Moment der Unaufmerksamkeit nennt Moushumi versehentlich den Namen ihres Liebhabers. Damit ist die Ehe zwischen ihr und Nick zu Ende und er fährt alleine zu seiner Mutter.

Als Nick nach dem Weichnachtsfest auf dem Dachboden seiner Eltern stöbert, entdeckt er das Buch wieder, das ihm sein Vater einst zum Schulabschluss geschenkt hatte: Die gesammelten Erzählungen von Nikolai Gogol. Mit diesem Fund beginnt ein neuer Lebensabschnitt für Nick. Er nimmt sich den alten Ratschlag zu Herzen, den sein Vater einst als junger Mann von seinem Mitreisenden erhalten hatte: See the World! So macht sich Nick auf die Reise, das Buch Gogols im Gepäck. Ashima dagegen kehrt tatsächlich nach Indien zurück. Der Schluss des Films zeigt sie auf dem Dach eines Hauses in Kalkutta. Eingebettet in eine Gruppe von Sängern und Musikern sitzt sie da und ist ganz im Gesang versunken.

5.9.2 Zu den Produktionsumständen

The Namesake erschien im Jahr 2003 und ist der erste Roman der Autorin Jhumpa Lahiri. Er wurde ein internationaler Bestseller, der unter anderem von der *New York Times*, von der *USA Today* und von *Entertainment Weekly* zum besten Buch des Jahres gewählt wurde.[1136] Lahiri, die zuvor erfolgreich Kurzgeschichten publiziert hatte, beschäftigt sich in ihren Büchern immer wieder mit der Lebenswelt und Identitätssuche bengalischer Einwanderer in den USA. Sie selbst wurde als Tochter bengalischer Eltern in London geboren, wuchs in Rhode Island auf und lebt heute in New York City. Mira Nair stieß während der Dreharbeiten zu *Vanity Fair* auf diesen Roman Lahiris. Auch Gabriel Byrne, der in dem Film den Marquis von Steyne spielte, las das Buch in dieser Zeit und schwärmte davon. So wurde *The Namesake* am Set zum Gesprächsthema und die Idee einer Verfilmung wurde geboren. Als Nair den Roman las, sei sie wie vom Blitz getroffen gewesen, berichtete sie. Die Geschichte bewege sich sehr nah an ihrer eigenen Lebensgeschichte und an ihren eigenen Erfahrungen, gleichzeitig stehe sie für die Geschichten von so vielen Menschen, die Indien verlassen und in den USA heimisch zu werden versuchen:[1137]

> I thought it was a deeply human story about the millions of us in America who have left one home for another and learned what it truly means to combine the old with the new. (…) When I read Jhumpa's book it was like I had just met a person who completely understood my grief,

1136 Vgl. Twentieth Century Fox 2006, S. 4.
1137 Vgl. Nair im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 4.

> who knew the cocoon I was in and everything I was experiencing and I told myself that I must buy the rights immediately.[1138]

Die Zusammenarbeit zwischen Romanautorin und Regisseurin geschah nach Nairs Aussage reibungslos. Nachdem sie der Autorin ihre Vorstellung dargelegt hatte, habe diese ihr sofort die Rechte an dem Buch zugesichert.[1139] Vor Beginn des Drehs interviewte Nair Lahiri ausführlich und besuchte sogar einzelne Familienmitglieder von ihr, um ihr Verständnis für die Geschichte und deren Hintergrund zu erweitern.[1140] Dieses besondere Interesse und die große Leidenschaft Nairs für das Projekt habe sie vollends davon überzeugt, der Verfilmung zuzustimmen, so berichtete Lahiri. Sie bewundere die frische und innovative Art, mit der die Regisseurin die indische Sichtweise auf die Leinwand bringe; sie sehe sie als eine wahre Pionierin.[1141] Den Vertrauensvorschuss und die Wertschätzung, den ihr die Romanautorin entgegenbrachte, gab Nair zurück, indem sie das Drehbuch möglichst dicht an die Vorlage anpasste. So bezeichnete sie in einem Interview das Buch als mantra des Films, an dem man sich stets orientiert habe.[1142] Zu den wenigen Änderungen, die vorgenommen wurden, gehörte die Geschichte Gogols. Während der Prozess seines Erwachsenwerdens im Roman eine große Rolle spielt, wurde dieser im Film weniger ins Zentrum gerückt und dafür ein stärkerer Fokus auf die Beziehung zu seinen Eltern gelegt.[1143] Hinsichtlich der Charakterisierung der Protagonistinnen und Protagonisten gab es im Wesentlichen nur die Änderung, dass Ashima den Hintergrund einer klassischen Sängerin bekam. Die enge Zusammenarbeit und die Sympathien zwischen Romanautorin und Filmemacherin äußerten sich schließlich auch darin, dass Jhumpa Lahiri mit einem Cameo-Auftritt in dem Film verewigt wurde. In der Szene, in der das Baby Sonia zum ersten Mal zu sehen ist, hat sie einen kleinen Auftritt als eine Tante namens Jumpamashi. Sonia wurde dabei von ihrer eigenen kleinen Tochter Noor dargestellt. Auch ein Großteil der Filmfamilie Nairs fand sich bei diesem Projekt wieder zusammen. Sooni Taraporavela schrieb auf der Grundlage von Lahiris Roman das Drehbuch, Lydia Dean Pilcher übernahm die Produktion. Neben ihr und Nair gehörten außerdem Lori Keith Douglas[1144], Yukie Kito[1145] und Zarina Screwvala zum Produktionsteam, Yasushi Kotani[1146],

---

1138 Nair im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 4 f.
1139 Vgl. Nair im Interview mit Carnevale.
1140 Vgl. Twentieth Century Fox 2006, S. 5.
1141 Vgl. Lahiri im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 5.
1142 Vgl. Nair im Interview mit Kumar (Rajesh).
1143 Vgl. Nair im Interview mit Carnevale.
1144 Sie wirkte unter anderem bei *Requiem für a Dream* (Darren Aronofsky, USA 2000), Darjeeling Limited (Wes Anderson, USA 2007) mit.
1145 Sie wirkte unter anderem bei *Tôkyô sonata* (Kiyoshi Kurosawa, JP 2008) mit.
1146 Er wirkte ebenfalls bei *Tôkyô sonata* (Kiyoshi Kurosawa, JP 2008) mit.

Taizo Son[1147] und Ronnie Screwvala fungierten als Executive Producer. Stephanie Carroll übernahm bereits zum vierten Mal das Szenenbild in einem Film Mira Nairs und auch die Cutterin dieses Films, Allyson C. Johnson, hatte bereits bei *Monsoon Wedding* und bei *Vanity Fair* sowie bei dem Episodenfilm *11.09.01 – September 11* den Schnitt übernommen. Erstmals arbeitete Nair mit dem Kameramann Frederick Elmes zusammen, der vor allem durch Filme von David Lynch, John Cassavetes, Jim Jarmusch und Ang Lee berühmt wurde. Für *Blue Velvet* (David Lynch, USA 1986) etwa erhielt er zahlreiche Preise, unter anderem den Award der National Society of Film Critics sowie den Independent Spirit Award für *Wild at Heart* (David Lynch, USA 1990). Besonders hervorzuheben ist außerdem der Soundtrack von *The Namesake*, für den der britisch-indische Musikproduzent Nitin Sawhney verantwortlich ist. Ähnlich wie bereits für *Vanity Fair* komponierte er eine Musik, die sich aus traditionellen bengalischen Klängen, Elektrobeats und Elementen des Hip Hops zusammensetzt.[1148]

Für die Besetzung der Hauptrollen konnte Mira Nair renommierte indische Schauspieler gewinnen. Die Rolle der Ashima besetzte sie mit Tabu, einem großen Star des populären Hindi-Films und einer Schauspielerin, die auch in zahlreichen Independentfilmen sowie in Telugu- und Tamil-Filmen mitgespielt hatte und schon vielfach ausgezeichnet wurde. So bekam sie zum Beispiel für ihre Rolle in *Maachis* (Gulzar, IND 1997) den National Award als beste Schauspielerin und im Jahr darauf den indischen Critics Award für ihre Rolle in *Virasat* (Priyadarshan, IND 1998). Einen weiteren National Award erhielt sie für ihre Rolle in *Chandni Bar* (Madhur Bhandarkar, IND 2001). In *Maqbool* (Vishal Bharwaj, IND 2004) spielte sie bereits gemeinsam mit Irrfan Khan. *The Namesake* war Tabus Debüt in einer amerikanischen Produktion und bedeutete für sie die Verwirklichung des lang gehegten Wunschs, einmal mit Mira Nair zusammenzuarbeiten, wie sie berichtete.[1149] Irrfan Khan, der in *The Namesake* Ashoke verkörpert, hatte seine erste kleine Filmrolle in *Salaam Bombay!*. Hier spielte er einen jungen Mann, der Briefe für Analphabeten verfasst. Bekannt wurde Khan anschließend durch seine Rolle in der populären Hindi-Sitcom *Banegi Apni Baat* (produziert von Tony Singh und Deeya Singh, IND 1993-1997). Weiter wurde er in vielen Hindi-Filmen und in der jüngeren Vergangenheit auch in englischsprachigen Produktionen engagiert. Besondere Aufmerksamkeit wurde ihm zum

---

1147 Er wirkte unter anderem bei *A Thousand Years of Good Prayers* (Wayne Wang, USA / JP 2007) mit.

1148 Bereits bei ihrem Dokumentarfilm *The Laughing Club of India* hatte Nair auf ein Lied von ihm zurückgegriffen. Dessen Titel „Migration“ erscheint programmatisch: Ähnlich wie Nair ist Sawhney zwischen verschiedenen Welten aufgewachsen. Ihm dient die Musik als Ausdruck seiner komplexen Identität und seiner Suche nach Zugehörigkeit. So tragen seine Lieder auch Titel wie *Homelands* oder *Immigrant*. (Vgl. Borcholte).

1149 Vgl. Tabu im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 9 f.

Beispiel für seine Rolle in *The Warrior* (Asif Kapadia, IND 2001) zuteil sowie für seine Rolle in dem Hindi-Film *Hassil* (Tigmanshu Dhulia, IND 2003), für die er den indischen Filmfare Award erhielt. Neben *The Namesake* war er unter anderem in den Hollywoodproduktionen *A Mighty Heart* (Michael Winterbottom, USA 2007) und in einer kleinen Rolle in *The Darjeeling Limited* (Wes Anderson, USA 2007) zu sehen. 2009 spielte er neben Natalie Portman die Hauptrolle in Nairs Episode in *New York, I Love You*.

Für die Besetzung der dritten Hauptrolle in *The Namesake*, die des Gogol Gangoli, wurde eine Vielzahl junger Männer gecastet. Die Idee, die Rolle mit Kal Penn zu besetzen, geht auf den damals fünfzehn Jahre alten Sohn der Regisseurin zurück. Er kannte den amerikanischen Schauspieler, dessen Eltern Emigranten aus Indien sind, aus seinen komischen Fernsehrollen und bewunderte ihn. So spielte Penn in *Express: Aisle to Glory* (Jonathan Buss, USA 1998), *Spin City* (Gary David Goldberg und Bill Lawrence, USA 1996-2002), *Buffy the Vampire Slayer* (Joss Whedon, USA 1997-2003) und *Sabrina the Teenage Witch* (Jonathan Schmock, USA 1996-2003) Fernsehrollen, bevor er zum Film wechselte und unter anderem in *National Lampoon's Wilder* (Walt Becker, USA 2002), *Malibu's Most Wanted* (John Whitesell, USA 2003), *Love Don't Cost a Thing* (Troy Bailey, USA 2003) und *A Lot Like Love* (Nigel Cole, USA 2005) zu sehen war. Bekanntheit erlangte Penn vor allem für die *Harold and Kumar*-Reihe (Danny Leiner, USA 2004, Jon Hurwitz, USA 2008, Todd Strauss-Schulson, USA 2011). Zuletzt war er zum Beispiel in *Superman Returns* (Bryan Singer, USA 2006) sowie wieder vermehrt in TV-Serien zu sehen, etwa in *24 – Twenty Four* und *Dr. House*.

Kal Penn interessierte sich brennend für die Rolle des Gogol Ganguli. Er schrieb Mira Nair einen Brief, in dem er erklärte, er sei der einzig wahre Gogol. Sie sei dafür verantwortlich, dass er überhaupt Schauspieler geworden sei – er hätte sich für diesen Beruf entschieden, nachdem er *Mississippi Masala* gesehen habe.[1150] Es sei das erste Mal gewesen, dass er in einer Hollywoodproduktion indische Schauspielerinnen und Schauspieler in den Hauptrollen gesehen habe. Das habe ihn ermutigt[1151] und habe ihm gezeigt, dass auch er es auf die große Leinwand Hollywoods schaffen könne.[1152] Nair gab ihm eine Chance und lud ihn zum Casting ein. Penn erwies sich als eine Entdeckung; es gelang ihm, in der Rolle des Gogols seine Fähigkeit zu ernsthaftem und tiefgründigem Schauspiel zu entfalten. Die Rolle seiner Schwester Sonia Gangoli wurde von Sahira Nair übernommen, der Nichte Mira Nairs. Sie hatte bereits als Kind in *Mississippi Masala* mitgespielt sowie später in einer Nebenrolle in *Monsoon Wedding*. Die

1150 Vgl. Nair im Interview mit Carnevale.
1151 Vgl. Nair im Interview mit Majumder.
1152 Vgl. Penn im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 7.

Rolle von Gogols erster Freundin, der Amerikanerin Maxime, wurde von der gebürtigen Australierin Jacinda Barrett gespielt. Sie war zuvor unter anderem in *The Human Stain* (Robert Benton, USA 2003), *Bridget Jones: The Edge of Reason* (Beeban Kidron, USA 2004) und *Poseidon* (Wolfgang Petersen, USA 2006) zu sehen. Die Rolle der Ehefrau Gogols, die vermeintlich brave Bengalin Moushumi, die eigentlich gerne Französin wäre, oder wie Nair es nannte, „ein Mädchen aus einem Godard-Film“[1153] wurde von Zuleika Robinson übernommen. Die Schauspielerin, die indische, englische, burmesische und iranische Wurzeln hat, in Thailand und Malaysia aufwuchs und in Los Angeles studiert hat, spielte zuvor zum Beispiel in *Hidalgo* (Joe Johnston, USA 2004) und *The Merchant of Venice* (Michael Radford, USA 2004) mit. Nach *The Namesake* übernahm sie zum Beispiel Rollen in den amerikanischen TV-Serien *Rom* und *Lost*. Sie habe sich mit der Rolle der Moushumi sehr gut identifizieren können, erklärt Robinson in den Produktionsnotizen zum Film. Die Figur der indischstämmigen Frau, die in London geboren wurde und schließlich nach New York auswanderte, nehme den gleichen Lebensweg wie sie selbst.[1154] Insgesamt fällt auf, dass Mira Nair mit den Rollenbesetzungen dieses Films ähnlich vorging, wie zum Beispiel bei *Mississippi Masala*. Das Schauspielerensemble setzt sich auf der einen Seite aus etablierten Stars mit viel Erfahrung und auf der anderen Seite aus neuen Talenten, die erstmals auf der großen Leinwand zu sehen sind, zusammen. Ähnlich wie bereits bei *Mississippi Masala* ist der persönliche Hintergrund der Schauspielerinnen und Schauspieler vielfältig und teilweise ähnlich wie bei den von ihnen verkörperten Figuren.

The Namesake fügt sich organisch in das Gesamtwerk Nairs ein. Neben der Liebe als ein Grundthema, handelt der Film von der Bedeutung, die die Kunst im Leben der Protagonistinnen und Protagonisten hat, sowie von der Auswanderung in die USA und dem Hin- und Herpendeln zwischen den Welten. Das Motiv der Reise – oder allgemeiner des Unterwegsseins – findet in der ersten Einstellung des Films bereits seine Umsetzung in der Metapher des Koffers von Ashoke. Unmittelbar vor der Kamera wird er auf dem Kopf eines Bediensteten gehalten und schwankt im Rhythmus seiner Schritte hin und her. Mit dieser Einstellung schließt *The Namesake* direkt an *Vanity Fair* an, dessen letztes Bild Beckys Koffer zeigt, der auf dem Rücken eines Elefanten vor der Kamera hergetragen wird. Beckys Reise führt sie am Ende nach Indien. Tatsächlich kehrte auch Mira Nair mit *The Namesake* nach langer Zeit ebenfalls wieder mit einem Film nach Indien zurück. Während *Vanity Fair* aus britischer Perspektive erzählte und *Hysterical Blindness* eine amerikanische Lebenswelt erforschte, war es zuletzt

1153 Vgl. Nair im Interview mit Feldvoß 2007 (*Epd Film*), S. 25.
1154 Vgl. Robinson (Zuleika) im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 13.

Monsoon Wedding, mit dem sich Nair ganz und gar indischen Lebens- und Gedankenwelten gewidmet hatte. Die Indologin Sonja Majumder sah in *The Namesake* ein regelrechtes Gegenstück zu *Monsoon Wedding*: Während sich die Handlung in *Monsoon Wedding* über nur wenige Tage erstrecke, würde in *The Namesake* eine Geschichte erzählt, die sich über mehrere Jahrzehnte spanne; in ersterem Film kämen Migranten zu Besuch nach Indien zurück, während in letzterem Film die Migration selbst thematisiert würde.[1155] Zwischen *Monsoon Wedding* und *The Namesake* gibt es tatsächlich weitere Vergleichsansätze. In beiden Filmen ist eine arrangierte Hochzeit Ausgangspunkt der Erzählung. Doch während in ersterem Film die familiären Vorbereitungen der Feier, aber auch die seelische Vorbereitung auf die Emigration der Tochter im Fokus stehen und der Film mit der Hochzeitsfeier sowie der Planung der Migration endet, beginnt *The Namesake* mit eben diesen beiden Ereignissen. In dieser Hinsicht kann *The Namesake* als eine Art Fortsetzung von *Monsoon Wedding* verstanden werden; *The Namesake* offenbart, was den Zuschauerinnen und Zuschauern von *Monsoon Wedding* verborgen bleibt. Der jüngere Film erzählt davon, wie sich das Leben indischer Eheleute nach einer arrangierten Hochzeit, aber auch wie sich das Leben der Migranten nach ihrer Ankunft in einem für sie fremden Land entwickelt. Als Gemeinsamkeit der beiden Filme ist zudem zu nennen, dass Mira Nair sie beide als sehr persönliche Filme bezeichnet hat.

Die Erfolge, die *Monsoon Wedding* bei den internationalen Filmfestivals feierte, blieben bei *The Namesake* jedoch weitgehend aus. Der Preis für den Best Independent Film 2007 der National Board of Review und die Nominierung Irfan Khans als Bester Nebendarsteller für den Independent Spirit Award 2007 bilden die einzigen Ausnahmen. In den Rezensionen der Fachpresse wurde der Film sehr unterschiedlich besprochen. Zum Teil wurde er sehr positiv bewertet, so etwa von Stephen Holden in der *New York Times*:

> The story of upwardly mobile immigrants torn between tradition and modernity (…) has been told in countless movies. This variation is gentle and compassionate.[1156]

Harald Jähner bezeichnet *The Namesake* in seiner Kritik in der *Berliner Zeitung* als „umwerfend spannend"[1157] und steigert sein Lob noch wie folgt:

> Mira Nair besitzt ein einzigartiges Vermögen, differenzierte Stimmungen in packenden Bildern zu inszenieren. (…) Für das kleine Verrücken von Gewohnheiten, für die winzigen Clashs of Civilisations hat sie ein Gespür wie kein Filmemacher sonst auf der Welt.[1158]

1155 Vgl. Majumder.
1156 Holden, 2007, S. E10.
1157 Jähner 2007, S. 29.
1158 Jähner 2007, S. 29.

Rainer Gansera würdigt in seiner Kritik in der *Süddeutschen Zeitung* die Vielschichtigkeit des Films[1159], Nairs „Gespür für Rituale“[1160] und ihre Inszenierungskunst: „Mira Nair ist eine Regisseurin, die dort konkrete, sensuell einleuchtende Szenen findet, wo andere nur Ideen bebildern.“[1161] Auch Farha Shariff von der kanadischen University of Alberta bescheinigt der Filmemacherin außergewöhnliches Einfühlungsvermögen und Ausdruckskraft, wenn es um die Darstellung kultureller Kontraste gehe: „The film chronicles the struggles between generations with extraordinary visual and cultural detail.“[1162] Die Postkolonialismusforscherin Deepika Bahri hebt ebenfalls die besondere Bildsprache des Films sowie seine akustischen Details hervor, durch die die Geschichte eindringlich transportiert werden würde:

> It is (…) the details that count: the colors, the sounds, the music, and the language. That is the story worth telling. It is on an intimate scale that *The Namesake* scores its mark.[1163]

Trotz der geringen Aufmerksamkeit, die dem Film im Vergleich zu anderen aktuellen Filmen über Migranten und Culture Clash’s zukomme, steche er eindeutig heraus:

> In the wake of highly successful films about immigrant life and culture clash (such as the 2002 blockbuster *My Big Fat Greek Wedding*), this is an unremarkable subject these days, but one rendered poignant by Nair’s capacity to imbue its clichéd staples with the depth and ambiguity they deserve but rarely command.[1164]

In der *Frankfurter Rundschau* verweist Michael Kohler auf die „natürliche Eleganz“[1165], die Nairs Inszenierungen vor allem zu Beginn zueigen sei,[1166] und schreibt weiter: “In seinen besten Momenten hat dieser Film das nüchterne Pathos einer Pioniergeschichte, in der allein die Größe der Anstrengung das Happy End verbürgt.“[1167] Dies gelinge bereits durch „wenige Blicke und Gesten“[1168]. Im Laufe der Zeit jedoch, so sein abschließendes Urteil, gehe die „schöne erzählerische Selbstverständlichkeit, die Mira Nair in den Jahren des Aufbruchs erreicht“[1169], verloren und wirke „zuweilen ernüchternd bieder“[1170]. Barbara Schweizerhof teilt auf *taz.de* die negative Perspektive:

1159 Vgl. Gansera, S. 14.
1160 Gansera, S. 14.
1161 Gansera, S. 14.
1162 Shariff, S. 460.
1163 Bahri, S. 10.
1164 Bahri, S. 10.
1165 Kohler, S. 21.
1166 Vgl. Kohler, S. 21.
1167 Kohler, S. 21.
1168 Kohler, S. 21.
1169 Kohler, S. 21.
1170 Kohler, S. 21.

> Die schwierige Aufgabe, dreißig Romanjahre in zwei Stunden Film zu übersetzen, bewältigt Nair nicht wirklich befriedigend. Nur für Momente findet der Film seinen Rhythmus; er beginnt wie ein Epos und endet wie eine Kurzgeschichte. Worin sich auf seine Weise der Übergang von Tradition zu Moderne zeigt.[1171]

Im *Tagesspiegel* bemängelt auch Verena Friederike Hasel eine Verknappung der Ereignisse, ein Auslassen der Darstellung wichtiger Entwicklungsschritte, etwa innerhalb der Geschichte Ashimas:

> Flugs wird jedweder Anlass zur Reibung übersprungen. (…) Eine Assimilation hat sich vollzogen, leider außerhalb unseres Blicks.[1172]

Zudem kritisiert sie den Film als zu konventionell, etwa beim Schnitt,[1173] sowie eine allzu „artige Narration“[1174], in der die „immerselbe Botschaft“[1175] dominiere: „So lange du dein Herz, deine Familie nicht verlierst, kann dir nichts Böses widerfahren.“[1176] Sie vermisse das „(…) Drama, das doch Konflikt bedeutet und im besten Fall Erkenntnis und Erfahrung (…).“[1177] Ulrich Kriest kommt im *Film-Dienst* zu ähnlichen Urteilen wie sie. Er findet, dass sich „’The Namesake’ (…) mitunter etwas schematisch zur ideologisch-kulturellen Choreografie einer Immigrationskultur mit divergierenden Mischungsverhältnissen (entwickle), die Figuren zu Haltungen verkürzt.“[1178] Weiter kritisiert er Nairs Umgang mit den kulturellen Gegensätzen, eben jener, der in anderen Rezensionen positiv bewertet wurde. In seinen Augen „(…) setzt (sie) dabei ostentativ auf die prozessuale Auflösung bzw. Verwischung von Widersprüchen“[1179]. Außerdem schreibt er:

> Nair widmet sich der psychologischen Binnenperspektive der Immigration, blendet aber die Reaktionen der hegemonialen Kultur auf das Fremde fast völlig aus. Der Terrorismus, der integral für die aktuelle Beschäftigung mit dieser Problematik scheint, bleibt außen vor. Als schließlich (anders als im Roman) das Geheimnis um Gogols Namen gelüftet wird, bekommt der Film einen ordentlichen Schuss sinnhafter Sentimentalität injiziert, die dem eher nüchternen, „wertfreien“ und etwas anämischen Film ansonsten fehlt.[1180]

Die folgenden Filmanalysen werden zeigen, dass tatsächlich die Binnensicht der Migranten und eben nicht die Perspektive der Dominanzkultur im Zentrum stehen. Doch diese Sichtweise kann nur Anlass zur Kritik sein, wenn eine gesamte Betrachtung des Werks der Regisseurin sowie ihre besondere Herange-

---

1171 Schweizerhof.
1172 Hasel, S. 31.
1173 Vgl. Hasel, S. 31.
1174 Hasel, S. 31.
1175 Hasel, S. 31.
1176 Hasel, S. 31.
1177 Hasel, S. 31.
1178 Kriest, S. 32.
1179 Kriest, S. 32.
1180 Kriest, S. 32.

hensweise als Autorenfilmerin außer Acht gelassen werden. So sollen die Filmanalysen in diesem Kapitel nicht nur die besondere Filmsprache und den Umgang mit den Themen der Migration sowie des Pendelns zwischen den verschiedenen kulturellen Welten genauer beleuchten. Sie sollen auch wieder dazu dienen, den Film innerhalb des Oeuvres Mira Nairs einzuordnen.

5.9.3 „Ein persönlicherer Film als Monsoon Wedding"

Vielfach bezeichnete Mira Nair *The Namesake* als ihren persönlichsten Film:[1181]

> (…) *The Namesake* (ist) mein bislang persönlichster Film. *Monsoon Wedding* ist auch ein sehr persönlicher Film – als würde man bei mir im Wohnzimmer sitzen. Aber *The Namesake* ist persönlich in einem übergeordneten Sinne, in ihm stecken alle Erfahrungen meines Lebens.[1182]

Mehrfach nannte sie den Tod eines Menschen, der ihr nahe stand, als ein Motiv für die Verfilmung des Romans.[1183] So bezeichnete sie die Entscheidung, *The Namesake* zu drehen, im Interview mit Sonja Majumder als eine „völlig emotionale Reaktion"[1184] auf ihre Erfahrung, mit der Endgültigkeit eines Verlustes konfrontiert worden zu sein. Auch in einem anderen Interview nannte sie den persönlichen Schmerz als auslösendes Moment:

> It was inspired by grief and inspired by losing a beloved person to me unexpectedly in a country that is not her home or mine. I happened to read this novel six weeks after that and in it was this acute understanding of what it's like to bury a parent in a country that's not your home. So that was a trigger.[1185]

Daneben würden sich die kleinen Alltagserfahrungen, die Ashima zu Beginn ihres Lebens in den USA macht, zum Teil mit ihren eigenen Erfahrungen decken.

> (…) da gibt es zum Beispiel diese Szene, in der Ashima im fallenden Schnee, bekleidet mit einem Baumwoll-Sari (…) einen Wäschewagen hinter sich her zieht – ich hatte damals drei oder vier Jahre gebraucht, um zu lernen, wie ich mich im Winter anziehen soll. Ich trage immer noch ungern Socken. Und das hatte ich noch nie auf der Leinwand gesehen. Wir haben von unseren Eltern gelernt, uns auf eine bestimmte Weise zu kleiden und zu benehmen (…) und wenn man das Land verlässt, kann man all dies zum Fenster raus werfen.[1186]

1181 Vgl. zum Beispiel Nair im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 4.
1182 Nair im Interview mit Majumder.
1183 Gemeint ist ihre Schwiegermutter. Sie starb zwei Monate bevor Mira Nair den Roman *The Namesake* las. (Vgl. Nair im Interview mit Haß, S. 16).
1184 Nair im Interview mit Majumder.
1185 Nair im Interview mit Carnevale.
1186 Nair im Interview mit Majumder.

So wie sich Ashima ihr Leben lang in den USA in bestimmten Situationen fremd fühlt, etwa wenn sie ratlos vor der kunterbunten Weihnachtsbeleuchtung ihrer amerikanischen Nachbarn steht,[1187] so beschreibt auch Nair ihr Gefühl der Entfremdung, sogar nach so vielen Jahren in den USA:

> Sehr, sehr viel aus dem Roman deckt sich mit meinem Leben: Ich hasse beispielsweise amerikanische Feiertage. Sie befremden mich, ich weiß nie, was ich eigentlich tun soll. Ich denke dann jedes Mal: ‚Was zum Teufel mache ich hier? Hotdogs zubereiten und amerikanische Flaggen schwenken?' Aus heiterem Himmel trifft mich dann ein Gefühl der Entfremdung: Wer bin ich, was mache ich hier? Und all das ist auch im Film zu sehen.[1188]

Ganz besonders verbunden fühlte sich die Regisseurin mit der Romanvorlage aber auch deshalb, weil die Wege der Protagonistinnen und Protagonisten geografisch exakt ihren eigenen Lebensstationen gleichen.

> Das war (…) das Unheimliche, als ich *The Namesake* las: Ich konnte mich nicht nur auf emotionaler Ebene mit der Geschichte identifizieren – der Roman spielt auch an den Orten, mit denen ich so verwachsen bin.[1189]

> (Die) Familie Ganguli beschreitet in dem Buch exakt die gleichen Wege, die ich auch gehen musste. Ich war geradezu dazu bestimmt, diesen Roman zu verfilmen.[1190]

Zwölf Sommer zwischen den Jahren 1968 und 1976 habe sie in Kalkutta verbracht.[1191] Ihr Onkel lebte in der Stadt und Mira Nair und ihre Geschwister wurden für die Sommermonate aus ihrem nahegelegenen Heimatort in Orissa zu ihm gebracht.[1192] „Here was the story of a young girl who traveled from Calcutta and wound up in New York City, which is almost precisely the same road I traveled."[1193], erzählte sie in einem Interview und an anderer Stelle ebenso:

> (…) it was also uncannily the same road I had travelled – leaving Calcutta when I was 18 and coming to New York and now living between the worlds. (…) These are the roads I travel all the time so it was just wonderful to be able to put it on screen.[1194]

Bedeutung habe Kalkutta für sie, so Nair, als der Ort, an dem sie als Heranwachsende eine „kulturelle Orientierung"[1195] gefunden habe und mit dem ihre Entwicklung zur Filmregisseurin eng verknüpft ist.

> Kalkutta (…) war ein sehr prägender Ort für mich. Zunächst habe ich dort Theater, insbesondere politisches Theater für mich entdeckt, und später dann Film.[1196]

1187 Vgl. Nair im Interview mit Pientka.
1188 Nair im Interview mit Majumder.
1189 Nair im Interview mit Majumder.
1190 Nair im Interview mit Pientka.
1191 Vgl. Nair im Interview mit Kumar (Rajesh).
1192 Vgl. Nair im Interview mit Majumder.
1193 Nair im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 4.
1194 Nair im Interview mit Carnevale.
1195 Nair im Interview mit Kumar (Rajesh).

Auch in dieser Hinsicht ist *The Namesake* also als ein Rückbesinnen auf ihre Wurzeln zu verstehen. Dieses Projekt bedeutete für sie die Chance, so die Regisseurin weiter, endlich einmal die ihr so vertraute und verehrte bengalische Kunst und Kultur in einen Film einflechten zu können:

> Endlich konnte ich viele Dinge, die mich bereichert haben, in einem Film unterbringen: Ich liebe Bauls (bengalische Wandersänger) und konnte endlich einen Film machen, in dem Baul-Sänger vorkommen können, endlich konnte ich große Bhantiali-Lieder (bengalische Volkslied-Form) unterbringen. Es war eine große Freude, all diese kleinen Dinge verwenden zu können.[1197]

The Namesake sei eine „(…) großartige Gelegenheit, einen bengalischen Film in Amerika zu drehen, und dabei mein ganzes Wissen, meine ganze eigene Erfahrung mit einbringen zu können."[1198] Dass Nair für ihre Protagonistin Ashima abweichend von der Romanvorlage den Hintergrund einer klassischen bengalischen Sängerin kreierte, macht anschaulich, wie sie diese Gelegenheit nutzte.

5.9.4 Eine Hommage an bengalische Filmkunst

Zu ihrer kulturellen Orientierung, von der Mira Nair im Zusammenhang mit Kalkutta spricht, gehört ihre Filmbildung durch die bengalischen Filmkünstler Satyajit Ray und Ritwik Ghatak. Im Abspann von *The Namesake* widmete sie ihnen diesen Film. Vielfach äußerte sich Nair auch in Interviews zu ihrer Bewunderung für die beiden Filmkünstler sowie dazu, welchen Einfluss deren Filme, insbesondere *Meghe Dhaka Tara* (Ritwik Ghatak, IND 1960, deutscher Titel: *Der verborgene Stern*), auf ihre eigene Filmkunst beziehungsweise auf *The Namesake* hatten:

> Der Film ist (…) eine Hommage an Ritwik Ghatak und Satyajit Ray, deren Filme ich liebe und die mich sehr inspiriert haben. (…) *Der verborgene Stern* von Ritwik Ghatak ist mein-Lieblingsfilm; bevor wir mit den Dreharbeiten begannen, mussten sich alle diesen Film anschauen! (…) Den ganzen Film über kann man außerdem *Meghe Dhaka Tara*-Plakate sehen – wir habe sie an allen möglichen Wänden angebracht.[1199]
>
> I'm a big fan of Satyajit Ray und Ritwik Ghatak. I have posters of Ghatak's 1960 film *Meghe Dhaka Tara* in my room. I learnt a lot from Ghatak. (…) *The Namesake* (…) is like the story of Satyajit Rays Apu.[1200]

1196 Nair im Interview mit Majumder.
1197 Nair im Interview mit Majumder.
1198 Nair im Interview mit Majumder.
1199 Nair im Interview mit Majumder.
1200 Nair im Interview mit Kumar (Rajesh).

Zu sehen ist ein Filmplakat von *Meghe Dhaka Tara* zum Beispiel in der ersten gemeinsamen Wohnung von Ashima und Ashoke in New York. Nairs Hommage an das bengalische Kino kommt auch darin zum Ausdruck, dass sie einige der bengalischen Filmstars von damals bat, kleine Rollen in *The Namesake* zu übernehmen. So besetzte sie Ruma Guha-Thakurta als Ashokes Mutter, Supriya Chowdhury als Ashimas Großmutter und Sabyasaschi Chakraborty als Ashimas Vater. Besonders das Mitwirken Chowdhurys, die die Hauptrolle in *Meghe Dhaka Tara* spielte, empfand Mira Nair als eine große Ehre.[1201] Die Huldigung dieser Schauspielerinnen und Schauspieler fand außerdem seinen Ausdruck, indem sie ihre eigenen Hauptprotagonistinnen und -protagonisten nach diesen Vorbildern inszenierte. Für die Rolle Irrfan Khans habe man sich vollkommen an Niranjan Ray aus *Meghe Dhaka Tara* orientiert, erklärte Nair;[1202] für Tabu in der Rolle Ashimas galten ihr besonders zwei der renommierten bengalischen Schauspielerinnen als Vorbilder, wie sie berichtete:

> Wir veränderten ihren Look komplett: Vorbilder waren dabei – was die Musikalität in der Stimme betrifft, die Art wie sie sich bewegt, die Saris, die Frisuren – Madhabi Mukherjee[1203] und Sharmila Tagore in Rays *Devi*.[1204]

Die optische Anlehnung der Figuren Ashima und Ashoke an die genannten Vorbilder ist deutlich zu erkennen. Auch gewisse Wesenszüge der Figuren lassen sich vergleichen. So ist Ashoke ähnlich wie Sanat in *Meghe Dhaka Tara* zu Beginn des Films ein angehender Wissenschaftler, der eine Vorliebe für Poesie hat. Ashima wirkt ähnlich genügsam, gutmütig und auf das Familienleben konzentriert wie Nita, die weibliche Hauptfigur aus *Meghe Dhaka Tara*.[1205] Doch von diesen eher oberflächigen Charakteristika abgesehen installiert Mira Nair in ihrem Film zwei originale Figuren, deren Wege und Entwicklungen sich schließlich stark von den Vorbildern unterscheiden. Anders als Sanat ist Ashoke ein unbestechlicher, insich konsistenter Mensch, der bedingungslos zu seiner Frau steht und eine klare Vorstellung von seinem Lebensweg hat. Und während Nita die weibliche Aufopferungsbereitschaft in Person verkörpert, nimmt Ashima ihre eigenen Bedürfnisse auf selbstverständliche Weise wahr. Vor allem lebt

---

1201 Vgl. Nair im Interview mit Majumder.
1202 Vgl. Nair im Interview mit Majumder.
1203 Die Schauspielerin wurde durch ihre Rolle in Satyajit Rays *Charulata* (Die einsame Frau, IND 1964) berühmt.
1204 Nair im Interview mit Majumder. (Nairs Bewunderung für die Schauspielerin Sharmila Tagore ließ sich bereits daran ablesen, dass sie sie in ihrem Film *Mississippi Masala* in einer der Hauptrollen besetzte).
1205 Mit der Rolle der Doyamoyee in *Devi* sowie mit der Rolle der Charulata im gleichnamigen Film kann Nairs Ashima nur optisch verglichen werden.

Ashima, anders als Nita, in Unabhängigkeit von ihrer Ursprungsfamilie und findet ihr persönliches Lebensglück.

Eine besondere Gemeinsamkeit zwischen *The Namesake* und *Meghe Dhaka Tara* sind die häufigen Bezüge zu den Künsten, die im Leben der Protagonistinnen und Protagonisten zentrale Rollen spielen. In beiden Filmen wird dem klassischen Gesang, aber auch der Poesie und der Literatur und damit der bengalischen Kultur ein großer Wert beigemessen. Ashimas Gesang hat für sie existentielle Bedeutung. In der Konzentration ihrer Gesangsübungen und im Musizieren mit den Anderen findet sie Seelenfrieden und ein Gefühl der Zugehörigkeit. Für Ashoke bedeutet Ashimas Gesang Trost, Sicherheit und Beruhigung. Als er eines Nachts aus einem Alptraum empor schreckt, singt sie ihn wieder in den Schlaf. Darin verdeutlicht sich auch das tiefe Vertrauen, das sich zwischen den Eheleuten entwickelt hat. In *Meghe Dhaka Tara* wird der Gesang Shankars für seine Schwester, die Hauptprotagonistin Nita, ebenso zum Beweis ihres unbedingten Zusammenhalts: Ihr Glaube an seine Begabung und ihre Überzeugung vom Wert dieser Kunst lässt sie ihre eigenen Bedürfnisse zurückstecken. Beide Filme portraitierten zudem Familien, die auf gewisse Weise entwurzelt sind. Anders jedoch als Ashoke und Ashima, die sich selbst für ihre Migration entschieden haben, ist Nitas Familie eine Flüchtlingsfamilie; ihrem Schicksal haftet von Beginn an eine große Tragik an. Ihre besondere Geschichte, Opfer der historischen Teilung Indiens geworden zu sein, betont den sozialkritischen Standpunkt des Films von Ritwik Ghatak. Als überzeugter Marxist, dem es in seiner Filmkunst auch darum ging, seinem politischen Weltbild Ausdruck zu verleihen, dienten Ghatak Stilelemente des Neorealismus als adäquate Form für seine Filme. In *Meghe Dhaka Tara* äußert sich dieser Stil in seinem Fokus auf authentische Details. Ghatak nimmt sich viel Zeit, um die Protagonistinnen und Protagonisten bei ihren alltäglichen Handlungen und Arbeiten zu beobachten; tägliche Handgriffe und Wege durch das heimische Dorf, aber auch die Art und Weise, wie die Figuren wohnen und leben, erlangen Bedeutung, indem sie von der realen Armut und Ausgrenzung zeugen und zum Ausdruck des wertschätzenden Blicks des Filmemachers werden. Die Teilung Indiens im Zuge der Unabhängigkeit, die für so viele Menschen den Verlust ihrer Heimat bedeutete, ist ein zentrales Thema im Werk Ghataks sowie ein Bestandteil seiner eigenen Lebensgeschichte – er selbst floh als junger Erwachsener vom muslimischen Osten Bengalens nach Westbengalen.[1206] Es ist diese Verflechtung seiner persönlichen Erfahrungen und seiner Sicht auf das Leben mit den Sujets seiner Filme, die Ritwik Ghatak zu einem Autorenfilmer macht.

1206 Vgl. Das Gupta 1986, S. 95 ff.

Mira Nair orientiert sich in *The Namesake* ähnlich wie Ghatak an einer neorealistischen Filmsprache, die sehr eindrücklich die Atmosphäre der Lebenswelt der Protagonistinnen und Protagonisten vermittelt. Als Ashima zum ersten Mal einen amerikanischen Waschsalon betritt, trifft sie das Fremdartige wie ein Schlag. Eine Einstellung von großer Tiefenschärfe zeigt die junge Bengalin, der ihr Schock deutlich ins Gesicht geschrieben ist; um sie herum breiten Menschen ihre Unterwäsche aus, ein betrunkener Obdachloser entkleidet sich in ihrer unmittelbaren Nähe. Die Eindringlichkeit dieser Bilder entlarvt Ashimas Worte, die aus dem Off über die Szene gelegt sind. Diese Worte entstammen einem Brief, den sie an ihre Eltern richtet, und in dem sie von den Vorzügen und der Heiterkeit ihres neuen Lebens berichtet. Umgekehrt gelingt es auch, die besondere Atmosphäre ihrer ursprünglichen Lebenswelt in Indien greifbar zu machen. So wie zuvor in *Salaam Bombay!* ein lebhaftes und detailreiches Bild von Mumbai gezeichnet wurde, inszeniert Nair in *The Namesake* durch häufige Topshots, Totalen und lange Fahrten die Dynamik und das Wesen Kalkuttas. Innere Montage kommt zum Beispiel in einer Szene zum Einsatz, in der die Familie Gangoli mitsamt einer Reihe von Tanten, Onkel, Cousinen und Hausangestellten im Wohnzimmer von Ashimas Eltern in Kalkutta zusammenkommt. Während sich das Gros der Gruppe um den Esstisch versammelt, um Mitbringsel der Gangolis aus den USA entgegenzunehmen, sitzt Gogol alleine auf dem Fenstersims und schaut auf die Straße hinaus. Nair erzählt in dieser Szene von der Gleichzeitigkeit von Gefühlen, aber auch von einer Ambivalenz. Sie zeigt die Wiedersehensfreude und Wiedervereinigung einer Großfamilie ebenso wie die große räumliche Distanz, die zwischen ihnen bestand, die den Geschenken einen exotischen Anstrich verleiht und eine gewisse Entfremdung offenbart. Außerdem wird die Verwirrung deutlich, die in dem jungen Gogol ausgelöst wird. Sein Abwenden von der Familie ist zwar ganz offensichtlich auch Ausdruck einer pubertären Stimmung, des Wunschs, sich zu isolieren. Doch lässt sich sein Blick aus dem Fenster ebenso als sein aufkeimendes Interesse an dieser fremden Welt, die auf eine Art zu ihm gehört, verstehen.

Diese Szenen verdeutlichen, dass Nair trotz ihrer Orientierung an dem bengalischen Filmkünstler ihre eigene Sicht und ihre eigene Handschrift beibehält. Anders als Ghatak nimmt sie keinen radikalen Blick auf die soziale Realität Indiens ein, sondern legt ihren Fokus verstärkt auf die Dynamik innerhalb einer Familie in ihrer Diasporaexistenz.

5.9.5 Inspiration durch Fotokunst

Neben der offensichtlichen Orientierung an der bengalischen Filmkunst bekundeten Produzentin Lydia Dean Pilcher und Setdesignerin Stephanie Carroll in ihrer Gestaltung von *The Namesake* auch eine Orientierung an den Werken einer Reihe von Fotokünstlern.[1207] Pilcher sprach dabei gar von einer neuen Form der Ästhetik und einer neuen Grundstimmung, die im Vergleich zum bisherigen Werk Nairs vorherrsche:

> I saw that her vision for this film was quite different from any of the stylistic choices she had made in the past. There wasn't going to be the kinetic energy of say *Monsoon Wedding* or *Hysterical Blindness*. This film was going to have a peaceful, elegiac quality with Mira drawing on her deep connection to still photography as a major source of inspiration.[1208]

In der Vorbereitung der Verfilmung von *The Namesake* habe man sich vor allem mit den Fotografien von Raghubir Singh, Raghu Rai und Mitch Epstein[1209] beschäftigt, so Setdesignerin Carroll.[1210] Besonders die Orientierung an dem Stil Epsteins erscheint natürlich als Ausdruck der Rückbesinnung Mira Nairs auf ihre künstlerischen Anfänge. Ähnlich wie Epstein gilt Raghubir Singh, ein renommierter indischer Fotograf, als herausragender Pionier der Farbfotografie und erscheinen seine Bilder als Erforschung der Wirklichkeit, als Versuch, das Leben in all seinen Facetten zu dokumentieren. Dazu gehörte für ihn vor allem der gesellschaftliche Wandel in Indien. Auch der ebenfalls indische Magnum-Fotograf Raghu Rai gilt als genauer Beobachter seiner sozialen Umwelt. Für die Aufnahmen von Kalkutta seien zudem die Schwarz-Weiß-Arbeiten der Fotografin Dayanita Singh von Bedeutung gewesen, so Carroll weiter.[1211] Für die Szenen, die in einem New Yorker Vorort spielen, habe man sich an Fotografien von William Eggleston orientiert, der ebenso einer der frühsten Wegbereiter der künstlerischen Farbfotografie ist. Interessant an Eggleston ist in diesem Zusammenhang auch, dass er seine unmittelbare Lebenswelt – typisch amerikanische Vorgartenszenerien, Garagen, Wohnzimmer, Menschen in alltäglichen Momenten – zum Sujet seiner Bilder[1212] machte, was seine Arbeiten bisweilen wie ein „Familienalbum“[1213] erscheinen lassen. Außerdem habe man die Gemälde von Mark Rothko im Sinn gehabt,[1214] wie es vor allem im Vorspann des Films

---

1207 Vgl. Twentieth Century Fox 2006, S. 15.
1208 Pilcher im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 14.
1209 Tatsächlich erinnert *The Namesake* in seiner Ästhetik auch an *So far from India*, in dem Mitch Epstein die Kamera führte.
1210 Vgl. Carroll im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 15, vgl. dazu auch Bahri, S. 12.
1211 Vgl. Carroll im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 15, vgl. dazu auch Bahri, S. 12.
1212 Vgl. Szarkowski, S. 6.
1213 Szarkowski, S. 10.
1214 Vgl. Carroll im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 15, vgl. dazu auch Bahri, S. 12.

sichtbar wird, sowie die Fotografien von Bruce Davidson, einem Chronisten des Großstadtlebens im New York der achtziger Jahre, dessen Bildsprache bereits in *So far from India* reflektiert worden zu sein scheint. Was die genannten (Foto-)Künstler eint, ist das Interesse an sozialen Realitäten, ein ausgeprägtes Gespür für Farbkompositionen sowie für die Gleichzeitigkeit von intensiver Schönheit auf der einen Seite und Verstörendem auf der anderen Seite.[1215] Ihre Sicht auf die Welt scheint geistesverwandt mit der Sicht, wie sie in den Filmen Mira Nairs zu Ausdruck kommt. *The Namesake* macht über weite Strecken den Eindruck, als blättere man in einem fotografischen Bildband. Lange und in ihrer Farbigkeit sorgfältig komponierte Einstellungen stellen für sich genommen eindrucksvolle Bilder dar; im ruhigen Rhythmus ihrer Abfolge entsteht in einigen Passagen eine bedächtige, beinahe meditative Stimmung. Es ist ein konzentriertes Hinschauen auf die Lebenswelten, vor allem auf die Lebenswirklichkeit Ashimas. Besonders eindrucksvoll spiegelt sich dies in einer Bilderfolge, die die Protagonistin als Neuankömmling in New York darstellt. Zwei Totalen zeigen zunächst die urbane Welt im Winter, in der bräunliche und graue Farbtöne dominieren; zu sehen sind schneebedeckte Häusermeere und eine vorbei rasende Hochbahn. Es scheint morgens früh zu sein, denn es ist noch menschenleer. Aus der Totalen gibt es einen plötzlichen Wechsel zu der Detailaufnahme eines geschlossenen Auges Ashimas. Das Auge öffnet sich langsam, blinzelt und zeigt ein langsames Erwachen. Schließlich fixiert es einen Punkt. Das nächste Bild zeigt im Detail einen Eiszapfen, der an einem Fensterrahmen hängt und schmilzt, so dass kleine Wasserperlen stetig heruntertropfen. Wieder gibt es eine Einstellung auf das Auge, das seinen Blick von dem Eis abwendet und dann den Raum durchwandert. In der Halbnahen sehen wir im Folgenden Ashima, die auf einem Bett liegt, sich desorientiert umschaut und dann langsam aufsteht. In diesen wenigen, sehr ruhigen und prägnanten Bildern wird ein intensives Gefühl der Fremdheit, der Unbehaustheit und Trostlosigkeit der Protagonistin transportiert. Ihre bunte Kleidung und das Rot ihres Bindis sowie ihres bemalten Scheitels heben sich deutlich von der blassen Umgebung ab, wirken deplatziert. Die Kälte des Winters und die Farblosigkeit der Welt erscheinen hier auch als ein innerer Zustand Ashimas, als Abbild ihrer Erstarrung und Traurigkeit. Auch das tropfende Eis wirkt in diesem Zusammenhang wie ein Sinnbild, beinahe wie eine Träne. Diese Bilder geben die von Pilcher beschriebene Stimmung wieder, die *The Namesake*

1215 In einem Zitat von Bruce Davidson wird deutlich, dass die Übergänge manchmal fließend sind. Er bezieht sich dabei auf seine Bilder aus der New Yorker U-Bahn: "When you are in the Subway, what is beautiful appears bestial, and what is bestial appears beautiful." (C/O Berlin – *International Forum For Visual Dialogues: Bruce Davidson. Subway.* Begleitheft zur Ausstellung vom 17.03.-20.05.2012).

von anderen Filmen Nairs unterscheidet. Es ist die tiefe Melancholie und Einsamkeit einer Immigrantin, die hier vornehmlich die Atmosphäre prägt.

5.9.6 Die Oszillation zwischen den Welten als konstitutives Lebensgefühl

In *The Namesake* erzählt Mira Nair die Geschichte einer Familie, die zwischen zwei Welten pendelt. Dabei nutzt sie verschiedene Elemente der Filmsprache. Deepika Bahri schildert in ihrem Essay in der Zeitschrift „Film Quarterly" treffend, wie die Regisseurin das Changieren zwischen den Kulturen besonders über die Tongestaltung und vor allem über die Verwendung der verschiedenen Sprachen zum Ausdruck bringt.[1216] Wenn die Protagonistinnen und Protagonisten etwa Bengalisch miteinander sprechen, so würde dies Vertrautheit signalisieren. Als ein Beispiel nennt sie das letzte Telefonat zwischen Ashima und Ashoke. Er ruft sie aus Cleveland an, um ihr mitzuteilen, dass er im Krankenhaus liegt. Hier werde noch einmal ihre enge Verbundenheit, aber auch die besondere Bedeutung dieses Moments betont, so Bahri.[1217] Nach Ashokes Tod spricht auch Gogol zunächst nur noch bengalisch mit seiner Mutter. Demgegenüber kann ihnen Sprache auch als Mittel der Distanzierung dienen. Bahri beschreibt, wie in der Kommunikation des Paars Moushumi und Gogol die eigentliche Unstimmigkeit ihrer Beziehung deutlich wird: Obwohl sie sich anscheinend über ihre kulturellen Wurzeln verbunden fühlen, sprechen sie immer englisch miteinander. Wenn Moushumi mit ihrem Geliebten telefoniert, spreche sie bezeichnenderweise französisch, damit in einer Sprache, die Gogol nicht versteht.[1218] Auch der Einsatz der Musik, so Bahri weiter, deute auf Unterschiede zwischen den Generationen und Kulturen oder aber auf deren Verschmelzung und innere Verbindung hin.[1219] Als Beispiel nennt die Autorin die Szene, in der Ashoke erstmals versucht, Gogol über seine Namensgebung aufzuklären. Seine Stimme kann jedoch nicht zu dem Sohn durchdringen, zu laut dröhnt die Musik in Gogols Zimmer. Es läuft das Lied *Once* von Pearl Jam, dessen Refrain stets mit der Zeile „Once upon a time" beginnt. Gogol singt und tanzt dazu. Obwohl er sich dieser Musik und vielleicht auch dessen Botschaft so sehr hingibt, habe er keine offenen Ohren für die Geschichte, die ihm sein Vater aus der Vergangenheit

---

1216 Vgl. Bahri, S. 12.
1217 Vgl. Bahri, S. 12. Die Autorin verweist in dem Zusammenhang auch auf den sogenannten speaking name der Stadt, von der aus Ashoke seine Frau zum letzten Mal anruft: Cleveland setze sich bezeichnenderweise aus den Begriffen „seperation" und „Cleavage" zusammen. (Vgl. Bahri, S. 12).
1218 Vgl. Bahri, S. 13.
1219 Vgl. Bahri, S. 13.

erzählen möchte.[1220] Bahri macht zudem darauf aufmerksam, dass sich auch später, als Gogol mit Moushumi verheiratet ist, anhand von Musikstücken innere Vorgänge ablesen lassen. In ihrer Hochzeitsnacht tanzt Moushumi zu einer Popversion des Hindiklassikers „Ye mera divanapan hai“, der von obsessiver Hingabe und Leidenschaft in der Liebe handelt; hier scheint die Welt des jungen Paars noch harmonisch. Als sie jedoch kurze Zeit später bei Freunden von ihr zu Gast sind, läuft im Hintergrund eine Arie von Verdi, die, so Bahri, bereits eine tiefgreifende Veränderung in ihrer Beziehung ankündige. Der Titel *La donna e mobile* sei sowohl als Anspielung auf Moushumis Wankelmütigkeit gegenüber ihrem Ehemann zu verstehen als auch auf ihren Status als Migrantin;[1221] die Protagonistin sei in dieser Hinsicht ebenfalls „mobil“.[1222] Gleichzeitig diene Musik in *The Namesake* auch als Ausdruck von Heimat: Die Hinwendung zur klassischen indischen Musik gebe Ashima einen Fix- und Ruhepunkt in ihrem Leben als Migrantin. Das Singen und Musizieren sei für sie gleichbedeutend mit dem Glück der Rückkehr zu den eigenen Wurzeln, damit zu ihrem ureigenen Wesen.[1223]

Natürlich bewegen sich die Gangolis auch im konkret geographischen Sinn zwischen den Welten, wobei Kalkutta und New York die Zentren bilden. Beide Städte werden von den einzelnen Familienmitgliedern jeweils unterschiedlich erlebt. Ebenso ändert sich die Wahrnehmung je nach der Lebensphase, in der sie sich gerade befinden. Die dementsprechend unterschiedliche Inszenierung der Städte war vor allem auch eine Herausforderung für die Setdesignerin Stephanie Carroll und den Kameramann Frederick Elmes. So erscheint New York aus den Augen Ashimas anders, als es aus den Augen Gogols erscheint. Für Ashima ist Amerika zunächst eine graue, menschenleere und kalte Welt und damit das reine Gegenteil ihres ursprünglichen Zuhauses. Der Anblick der anonymen Häuserschluchten löst in ihr heftiges Heimweh aus. Erst später, als sie einen Freundes- und Bekanntenkreis um sich scharrt, der vorwiegend aus bengalischen Migranten besteht, bekommt New York auch in ihren Augen mehr Farbigkeit. Doch fällt auf, dass Ashima ihre neue Heimatstadt nicht erkundet. Ebenso wenig hat sie ein Interesse an anderen amerikanischen Städten oder Staaten, etwa an Ohio. Ihre Wohnung und später ihr Haus bleiben ihr eigentlicher Lebensmittelpunkt.

Gogols Blick auf New York ändert sich innerhalb seines Erwachsenwerdens. Mal gerät er in Kontakt zu der Luxuswelt der Upper-East-Side und den Hamptons, mal ist sein Alltag von der elitären Welt der Intellektuellen in den Lofts Tribecas, eines angesagten Viertels in Manhattan, geprägt. Anders als seine

1220 Vgl. Bahri, S. 13.
1221 Vgl. Bahri, S. 14.
1222 Bahir, S. 14.
1223 Vgl. Bahri, S. 15.

Mutter bewegt er sich in den jeweiligen Milieus mit einer großen Selbstverständlichkeit. Und doch gibt es auch für Gogol immer wieder Momente, in denen plötzlich ein Abgrund der Fremdheit aufklafft und er sich selbst als Außenstehender wahrnimmt. In der Highschool ist es eine Unterrichtsstunde über Nicolai Gogol, die ihn zum Mittelpunkt des Gespötts macht. In der Upper-East-Side-Gesellschaft wird er als „junger indischer Architekt" vorgestellt. Das Interesse seiner Gesprächspartnerin beschränkt sich daraufhin auf die abführende Wirkung indischen Essens. Jahre später sieht er sich im Kreis der Bekannten, die er durch Moushumi kennengelernt hat, erneut durch seinen besonderen Namen ins Lächerliche gezogen. Diese Erfahrungen distanzieren Gogol von seiner unmittelbaren Umwelt und machen seine Identifizierung mit den USA als Heimatland instabil.

Auch in der Darstellung Kalkuttas sei es nicht darum gegangen, ein episches Bild von Indien zu entwerfen, sondern vor allem Facetten darzustellen, die die jeweiligen Sichtweisen der Protagonistinnen und Protagonisten widerspiegeln, so Elmes:

> (…) I immediately saw the touchstones that relate the city to New York: the sense of crowdeness, the density, the jampacked streets, the striking bridges. And I wasn't trying to capture the epic nature of India. We all very much wanted to create a real sense of intimacy, of being within the family's very personal experience.[1224]

Kalkutta, in dem Ashima lebte und in das sie am Ende des Films zurückkehrt, wird auf eine Weise gefilmt, die ihrem Wesen entspricht. In der Eingangssequenz, mit der sie als Protagonistin eingeführt wird, erscheint die Stadt zwar im Hintergrund voller Leben, pulsierend, chaotisch und dicht bevölkert. Doch Ashima wirkt von all dem merkwürdig separiert. Man sieht sie in einer Musikstunde in einem idyllischen Garten, fern ab von dem Schmutz und dem Lärm der Großstadt, und in ihrem Elternhaus, einem ebenso geschütztem Raum, in dem die Kunst gepflegt wird und es viel Platz und Ruhe gibt. Auf ihrem Weg von der Musikstunde nach Hause durchquert sie die Stadt und kreuzt sogar eine Demonstration, in der eine Gruppe junger Leute lautstark gegen Rassismus protestieren. Doch sie bleibt davon ungerührt. Es ist nicht das urbane Leben Kalkuttas, das sie prägt, sondern es sind die Künste, die Kultur und das Familienleben. Wenn sie aus der Ferne an ihre Heimat zurückdenkt, etwa als sie vor Gogols Geburt mit heftigen Wehen alleine im Krankenhaus liegt, bestehen ihre kraftspendenden Erinnerungen aus dem Familienleben im Haus ihrer Eltern sowie aus dem Bild ihres Vaters, der gerade zeichnet und malt. So wie seine Gemälde Szenen vormodernen indischen Lebens beinhalten, so wirkt auch das Haus der

1224 Elmes im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 16.

Familie und seine unmittelbare Umgebung vormodern, traditionell, ohne westlichen Einfluss und erstrahlt zudem in einer auffallend satten Farbigkeit.
Gogol und Sonia blicken zunächst wie gewöhnliche Touristen auf die Stadt. Das verdeutlicht schon die Kamerafahrt kurz nach ihrer Ankunft aus dem fahrenden Taxi heraus. Auch erscheint Kalkutta in ihren Augen als eine schnelle, hektische und moderne Großstadt. Signalisiert wird dies zudem auf der akustischen Ebene: Anders als bei der Einführungssequenz wurde in diesen Szenen nicht klassische indische Musik, sondern Drum 'n' Bass über die Bilder der Stadt gelegt. Anders als zuvor kommt hier außerdem teilweise eine subjektive Kamera zum Einsatz, die die Verortung der Teenager inmitten des Geschehens demonstriert. Trotz ihrer pubertären Nörgeleien und Befremdlichkeiten gehen Gogol und Sonia eine Verbindung mit der für sie neuen Welt ein. Dies zeigt sich zum Beispiel, als Gogol den Versuch unternimmt, die Umgebung mit einem Lauf zu erkunden. Der Besuch des Taj Mahals wird für ihn gar zu einer existenziellen Erfahrung, die seinen weiteren Lebensweg prägt: Tief beeindruckt von der Baukunst des Palasts, entschließt er sich spontan zum Studium der Architektur. Deepika Bahri weist auf eine weitere Bedeutungsebene hin: Die Entscheidung zu diesem Berufsfeld berge für Gogol auch die Chance, nicht nur Häuser oder Brücken, sondern zukünftig auch eine Identität konstruieren zu können, die die verschiedenen Lebenswelten umspanne.[1225]

Die beiden Städte New York und Kalkutta zu einer gemeinsamen Erfahrungswelt zusammenzufassen, sei ihre bewusste Intention gewesen, erklärte Nair in einem Interview mit spiegel.de. Die beiden Städte sollten in den Augen der Zuschauerinnen und Zuschauer des Films zu einer einzigen Stadt verschmelzen:

> Die Geschichte von *The Namesake* gab mir die Gelegenheit, Kalkutta und New York so zu filmen, dass man denkt, es sei eine einzige, große widersprüchliche Stadt: Die Brücken, die über den Hudson führen, werden zu denen, die die Ufer des Ganges miteinander verbinden. Das Publikum soll für ein paar Augenblicke die Orientierung verlieren.[1226]

Tatsächlich gelingt das Verwirrspiel vor allem durch die wiederholte Aufnahme zweier Brücken, die sich zum Verwechseln ähnlich sehen, die Howrah Bridge in Kalkutta und die Washington Bridge in Manhattan. Es sind stets die einschneidenden Momente im Leben der Protagonistinnen und Protagonisten oder aber die Momente, in denen ein Leben beginnt oder endet, in denen eine der beiden Brücken den Hintergrund des Bildes unübersehbar dominiert. Als Ashoke zu Beginn des Films schwer verletzt und traumatisiert in seinem Krankenbett liegt,

1225 Vgl. Bahri, S. 12. Sie macht außerdem darauf aufmerksam, dass Gogol beim Anblick der filigranen Bemalung des Sandsteins im Inneren des Palastes einen ersten Eindruck von der Komplexität seines kulturellen Erbes gewinnt; in diesem Moment werde ihm erstmals bewusst, wie reichhaltig die Kunst und Kultur des ursprünglichen Heimatlands seiner Eltern sei. (Vgl. Bahri, S. 12).
1226 Nair im Interview mit Glombitza.

gibt es einen Schuss zum Fenster hinaus, bei dem der Anblick der Howrah Bridge das gesamte Bild ausfüllt. Ebenso ist es, als Ashima in einem New Yorker Krankenhaus in den Wehen liegt, nur dass es sich hier um die Washington Bridge handelt. In dem Moment der Geburt Gogols gibt es einen kurzen Zwischenschnitt auf die Howrah Bridge in Kalkutta. Für das erste Familienportrait kurze Zeit später stellen sich Ashima und Ashoke mit ihrem Baby wiederum vor der Washington Bridge auf. Als die Familie viele Jahre später zu ihrer großen Indienreise aufbricht, folgt der Szene im Flugzeug eine Stadtansicht mit Brücke in der Totalen, die sowohl New York als auch das Reiseziel Kalkutta darstellen könnte. Nach Ashokes Tod streut Ashima seine Asche unmittelbar neben der Howrah Bridge in den Ganges. In all diesen Szenen scheint die Brücke die Funktion eines Sinnbilds zu erfüllen. Es steht für etwas, das in der Realität unmöglich ist, in dem inneren Erleben der Migrantenfamilie aber seine Berechtigung hat und ihrem tiefen Wunsch entspricht, sich gleichzeitig an zwei Orten befinden zu können. Dass sich die beiden Städte, obwohl sie so unterschiedlichen Kulturräumen angehören, bis zur Deckung gleichen können, ist darauf zurückzuführen, dass die Perspektiven der Menschen – unabhängig von ihrer Situation – universellen Charakter zu haben scheinen. Davon spricht auch Stephanie Carroll in den Produktionsnotizen der Twentieth Century Fox:

> For me *The Namesake* is all about moving, motion, crossing, water, bridges and journeys of all kinds. I wanted to explore the common energy of New York and Calcutta through palette, patterns and styles of architectures. (…) for the Gangulis, both countries contain an abundance of 'masti'– the stuff of life.[1227]

Diese Inszenierung der beiden Städte und Lebenswelten ist ebenso als Ausdruck des eigenen Lebensgefühls Mira Nairs zu verstehen. „(…) das entspricht meiner Existenz, das entspricht der Verfassung meines Geistes“[1228] sagte sie im Interview mit *spiegel.de*. Auch in den Produktionsnotizen sowie im Interview mit Sonja Majumder beschreibt sie, wie sie sich in die Situation der Gangulis einfühlen kann:

> I saw an opportunity to unite these two equally exciting worlds that I know and love and have lived in all my live. I also wanted to capture visually the dizzying feeling of being an immigrant where you might physically be in one particular space yet you feel like you are someplace else in your soul.[1229]

> Es ist (…) ein ‚von dort nach hier und wieder zurück'. So lebe ich, das bestimmt mein Leben: aus meinem Fenster in Manhattan auf die Washington Bridge zu blicken und zu denken, es sei die Howrah Bridge in Kalkutta. Es ist ein Zustand des Herzens, ein zwischen-den-Welten le-

1227 Carroll im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 15 f.
1228 Nair im Interview mit Glombitza.
1229 Nair im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 5.

> ben. Das ist es, was ich vermitteln wollte – sowohl emotional als auch durch die Bilder des Films.[1230]

Gegen Ende des Films tauchen die Brücken noch zweimal auf. Nachdem Ashima beschlossen hat, von nun an jedes Jahr für sechs Monate nach Indien zurückzukehren und das Haus der Familie zu verkaufen, verabschiedet sie sich in New York von ihrem Freundes- und Bekanntenkreis mit einer Rede. Als sie davon spricht, dass ihr seit 25 Jahren das Leben in Indien fehle, werden ihre Worte als Off-Stimme auf Bilder des geschäftigen Treibens an einem Bahnhof in Kalkutta gelegt. Als sie weiter davon spricht, dass sie in Indien sicher ihr Leben in den USA vermissen werde, wird ein Bild der Howrah Bridge eingeblendet. Nach Ashimas Abschiedsrede ist es Gogol, der aus dem Off spricht: Er liest eine Passage aus *Der Mantel* vor, dem Roman seines Namesvetters. Seine Stimme ist über die Bilder einer großen Brücke gelegt, vermutlich der Washington Bridge, die aus einem fahrenden Zug heraus gefilmt wird. Gogol befindet sich offenbar auf einer Reise. Ein weiterer Umschnitt zeigt ihn im Zug sitzen und den Roman lesen. In einer kurzen Abfolge werden nun Szenen aus der Vergangenheit gezeigt, die offenbar Gogols Erinnerungen entstammen. Zu sehen ist sein Vater Ashoke, der vor die Tür ihres Hauses in New York tritt und sich eine Zigarette anzündet. „Packe eine Decke ein und erkunde die Welt!“ ertönt schließlich seine Stimme aus dem Off. Dies sind die Worte, die einst auf Ahokes Zugreise an ihn gerichtet wurden. Eine weitere Rückblickszene zeigt eine Statur von Saraswati, der Göttin der Musik und der Künste, die zu Beginn des Films neben dem Elternhaus Ashokes von einem Kran herabgelassen wurde. Die Göttin ist an ihrer Veena zu erkennen, dem altindischen Saiteninstrument. In dieser Szene stellte sie eine Verbindung zu Ashima her, die er kurz darauf heiraten wird. Hier erscheint sie als Hinweis auf das Reiseziel Gogols; möglicherweise wird er nach Indien reisen, in das Land, in dem auch Ashima wieder lebt. Durch den Zwischenschnitt eines vorbeirasenden Zugs gibt es schließlich einen Umschnitt auf eine veränderte Landschaft, in der Palmen und weite Wiesen zu sehen sind. Es ist offensichtlich Indien. Im Folgenden stellt die Schlusssequenz des Films Ashima dar, die inmitten einer Gruppe Musiker und Sänger auf dem Dach eines Hauses in Kalkutta sitzt. Ähnlich wie in der Einführungssequenz erhebt sie ihre Stimme zum Gesang. Die Zugfahrt durch die indische Landschaft kann also sowohl Ashima als auch Gogol auf seiner Reise zugeordnet werden.

Der Schluss des Films zeigt Ashima und Gogol im Aufbruch und am Beginn eines neuen Lebensabschnitts. Beide begeben sich auf eine Reise, Ashima mit dem Ziel ihrer alten Heimat Indien, Gogol mit unbekanntem Ziel. So wie die Brücken den Film über das Sinnbild für den Wunsch nach einer inneren Verbin-

---

1230 Nair im Interview mit Majumder.

dung zwischen den beiden Welten darstellen, so erscheinen die Zugreisen gegen Ende nun als eine neue Form, innerhalb derer der innere Zwiespalt der Protagonistinnen und Protagonisten seinen Ausdruck findet. Gleichzeitig erscheint das Reisen aber auch als eine Auflösung dieses Zwiespalts: Einzig in der Bewegung, in dem Moment des Unterwegsseins ist die Umsetzung des Bedürfnisses, sich an beiden Orten gleichzeitig zu befinden, möglich – selbst, wenn es nur eine gefühlte Auflösung ist. Die Migration und das Oszillieren zwischen den verschiedenen Welten als das konstitutive Lebensgefühl einer Familie bilden ein zentrales Thema von *The Namesake*, so wie es überhaupt ein zentrales Thema im gesamten filmischen Werk Mira Nairs darstellt. Wie in einer Reihe von Filmen zuvor, verknüpft sie dieses Thema außerdem mit dem Thema der Liebe.

5.9.7 Liebesbeziehungen im Zwischenbereich: Ashima und Ashoke

Die Beziehung von Ashima und Ashoke beginnt rein formell, doch Mira Nair inszeniert die arrangierte Ehe als zart-romantische Liebesgeschichte. Besonders in den Szenen, in denen sie als frisch Vermählte in ihrer ersten gemeinsamen Wohnung leben, zeigt Nair eindrücklich, wie sich zwei Fremde aufeinander einlassen, langsam ihre Zuneigung zueinander entdecken und wie sie sich wie in Zeitlupe verlieben. Ihren unmittelbaren Ausdruck findet die vorsichtige gegenseitige Annäherung der Beiden an einem Türrahmen, der hier als Grenze inszeniert wird. Als Ashima eines Morgens erwacht, kommt Ashoke von einem Einkauf nach Hause. Sie setzt sich an den Esstisch in der Mitte des Raums, er macht ihr einen Tee. Sie sprechen durch die offene Tür miteinander und erst nach einer Weile übertritt Ashoke die Schwelle, bleibt jedoch weiterhin in einem großen Abstand zu ihr. Wenige Szenen später kommt es zu einer Konfliktsituation zwischen ihnen. Ashoke ist wütend, weil Ashima alle Kleidung im Waschsalon zu klein gewaschen hat. Lauthals macht er seinem Ärger Luft. Sie schweigt, den Tränen nah. Dann steht sie auf und verschwindet im Nebenzimmer. Schnell zieht sie die Tür hinter sich zu. Während sie auf der einen Seite der Tür still weint, steht Ashoke auf der anderen Seite und bittet sie um Verzeihung. Liebevoll ruft er sie mit Kosenamen und versucht sie dazu zu überreden, die Tür aufzumachen. Als Ashima sie schließlich einen Spalt weit öffnet, stehen sie mit einem Mal ganz nahe beieinander, auch wenn sie sich noch in zwei verschiedenen Zimmern befinden. Er nimmt eine Haarsträhne von ihr in die Hand und spielt vorsichtig damit, dann berührt er sie leicht an ihrer Wange. In den folgenden Szenen sitzen sie gemeinsam auf dem Fußboden des Wohnzimmers, scherzen und flirten miteinander. Als sie anschließend zusammen im Bett liegen, überwinden sie ihre Scheu und den Abstand zueinander endgültig. In einem

Wechsel aus einem Topshot und Detailsaufnahmen, etwa von den mit Henna verzierten Händen und Füßen der jungen Braut[1231], zeigt Mira Nair die zärtliche Annäherung und Leidenschaftlichkeit des Paars.

Mit ihrer Inszenierung der Liebesgeschichte zwischen Ashima und Ashoke wirkt Mira Nair der in der westlichen Welt verbreiteten Auffassung entgegen, eine arrangierte Ehe sei eine brutale Beschneidung der Autonomie der Betroffenen und verdamme sie zu einem Leben in Unfreiwilligkeit und Unglück. Sie habe in diesem Film bewusst ein Gegenbild zu der Art von Liebesgeschichten kreieren wollen, wie man sie aus klassischen Hollywoodstorys kenne, so Nair;[1232] es sei darum gegangen, von einer Liebe zu erzählen, „(…) bei der nicht die körperliche Attraktion oder die Liebesgeständnisse im Vordergrund stehen wie im Westen."[1233] In ihrer Geschichte sieht die Regisseurin eine traditionelle Welt widergespiegelt, die langsam verschwindet, und für die sie eine große Bewunderung offenbart:

> Ich wollte vor allem die Zartheit der Liebesgeschichte zwischen einander fremden Partnern unterstreichen, die zuerst heiraten und dann die Liebe entdecken. Mir war dieser Aspekt im Leben unserer Elterngeneration sehr wichtig. (…) Ich bewundere, wie da eine sehr leidenschaftliche und tiefe Liebesbeziehung entstehen kann, etwas, was es in unserer Generation nicht mehr gibt. (…) die Vornehmheit dieser altmodischen Liebe ist verloren gegangen.[1234]

> It is a love that is not about saying ‚I love you' dozens of times a day or sending out Hallmark cards, but it's captured in how they look at each other. It's a love that might be cloaked in propriety but underneath it is a boiling and passionate and full of humor and whimsy as any young love affair today.[1235]

Tatsächlich reflektiert Nair hier die Realität: 90 Prozent aller Ehen in Indien würden heutzutage noch von den Eltern der beiden Partner gestiftet, so die Regisseurin im Interview mit der *Berliner Zeitung*.[1236]

Die Beziehung dieses Ehepaars ist in einer weiteren Hinsicht besonders interessant. So wie für Aditi in *Monsoon Wedding* ist für Ashima die Hochzeit gleichbedeutend damit, dass sie ihr Heimatland und ihre Familie verlassen wird und mit ihrem Ehemann an einem fremden Ort von Neuem beginnt. Wie Aditi scheint auch Ashima die Bereitschaft dazu und eine große Neugierde in sich zu tragen. Dafür spricht die Szene, in der sie Ashoke zum ersten Mal begegnet. Im Haus ihrer Eltern werden die Beiden einander vorgestellt. Doch bevor Ashima

---

1231 Diese Verzierungen geben einen Hinweis darauf, dass ihre Hochzeit erst kurz zuvor stattgefunden hat. Sie sind der typische Schmuck einer indischen Braut. Das Ritual der Bemalung von Händen und Füßen lässt sich sowohl in *Kama Sutra*, als auch in *Monsoon Wedding* beobachten.
1232 Vgl. Nair im Interview mit Feldvoß 2007 (*Berliner Zeitung*), S. K02.
1233 Nair im Interview mit Feldvoß 2007 (*Berliner Zeitung*), S. K02.
1234 Nair im Interview mit Feldvoß 2007 (*Epd Film*), S. 25.
1235 Nair im Interview mit Twentieth Century Fox 2006, S. 9.
1236 Vgl. Nair im Interview mit Jähner 2007, S. 29.

ins Wohnzimmer geht, wo beide Elternpaare und Ashoke auf sie warten, bleibt sie für einen Augenblick im Flur stehen. Ein paar Schuhe fesseln ihre Aufmerksamkeit. Sie nimmt sie zur Hand. Auf der Innenseite der Sohlen liest sie einen amerikanischen Markennamen. Heimlich und schnell schlüpft sie in sie hinein und läuft ein paar Schritte. Dieses Paar Schuhe erhält für Ashima eine tiefe Bedeutung. Sie kommen von weit her und wirken exotisch auf sie. Schuhe sind das elementarste Fortbewegungsmittel und gehören insofern als Sinnbild in die Reihe der Reisemittel. Dieses Paar Schuhe beflügelt Ashimas Abenteuerlust, mit ihnen beginnt ein neuer Lebensabschnitt. Allein ihr Anblick und das gute Gefühl, sie zu tragen, scheinen zu bewirken, dass sie sich für ein Leben mit Ashoke entscheidet. So erscheint diese Szene als Ausdruck ihrer Sehnsucht nach einer Erweiterung ihrer Welt. Dass diese Sehnsucht tatsächlich Teil ihrer Persönlichkeit ist, wird zum Schluss des Films noch einmal deutlich, als Ashima den zweiten großen Umzug ihres Lebens plant, von New York wieder zurück nach Kalkutta. Sie sei wie ihr Name, sagt ihre Schwiegertochter Moushumi zu ihr, als Ashima sich von allen verabschiedet. Denn ihr Name bedeute „Without borders, limitless."

Ashokes Wunsch, die ihm unbekannte Ashima zu heiraten, scheint dagegen auf der Sehnsucht nach seiner ursprünglichen Heimat zu basieren. Ashoke lebte bereits zwei Jahre in den USA, bevor er nach Indien kommt, um sich von seinen Eltern eine potentielle Ehefrau vorstellen zu lassen. Seine Ehe mit Ashima bedeutet für ihn ebenso wie für Hemant in *Monsoon Wedding*, die Verbindung zu seinen Wurzeln zu behalten. Mit ihr an seiner Seite kann er sich die fremde Welt zueigen machen, ohne dass die Gefahr besteht, den Kontakt zu seinen Ursprüngen zu verlieren. Diese Form der Ehe, bei der er sich auf eine gemeinsame Wertebasis verlassen kann, ist nach der Funktion des Reisens ein weiteres Mittel, das den inneren Zwiespalt der Diasporaexistenz lösen soll. Vielmehr noch scheint die Ehe mit Ashima für Ashoke eine besondere Sicherheit, gar ein heilsames Moment zu bergen. Mit ihr zusammen erfährt er Vertrautes, das traumatische Erlebnisse aus tiefster Tiefe hervorkommen lässt und zu einem friedlichen Ende bringt. Eines Nachts, zu Beginn ihrer Ehe, schreckt Ashoke aus einem Alptraum auf. Er träumt von dem Zugunglück, das ihm als junger Mann widerfahren ist. Ashima nimmt ihn mütterlich in die Arme und singt ihm zur Beruhigung ein indisches Lied vor. Kurz zuvor haben er und Ashima miteinander geschlafen. Es ist das einzige Mal in dem Film, dass diese Form der Intimität zwischen den Beiden dargestellt wird. Diese Sequenz erinnert stark an eine Szene aus *Mississippi Masala*. Hier ist es Meena, die nachts im Schlaf von ihren traumatischen Erlebnissen der Vergangenheit eingeholt wird und die von Demetrious mit einem Lied getröstet wird. Auch in diesem Film sind es die

Intimität und das wachsende Vertrauen zwischen den Liebenden, die das Trauma nach außen kehren und die ein heilsames Moment freisetzen.
Anders als bei Aditi aus *Monsoon Wedding*, von der man nicht erfährt, wie sie ihr neues Leben in der Diaspora und an der Seite von Hemant gestaltet, kann man bei Ashima beobachten, dass sich ihre anfängliche Abenteuerlust und Sehnsucht nach der weiten Welt schnell in starkes Heimweh und schließlich in das Bedürfnis verwandeln, sich auf die eigenen vier Wände und das Familienleben zu beschränken. Gleichzeitig wird deutlich, wie die Liebe zwischen ihr und Ashoke wächst. Ashimas Gefühl der Zugehörigkeit speist sich aus der Verbindung zu ihrem Mann, zu ihrer Familie und zur bengalischen Kultur. Dies kündigte sich im Grunde schon zu Beginn an, als sich Ashokes Vater bei ihr erkundigt, ob sie sich ein Leben „abroad“, weit weg von Indien, vorstellen könne. Ihre Antwort, ihr Mann werde doch bei ihr sein, spiegelt Ashimas Orientierung nach innen. Als Ashoke viele Jahre später das Angebot einer sechsmonatigen Gastprofessur in Ohio annimmt, wünscht er sich ihre Begleitung. Diesmal jedoch weigert sich Ashima, ihm an den fremden Ort zu folgen. Sie erklärt, sie wolle ihr Haus nicht verlassen. Daraufhin handelt Ashok ähnlich, wie es Angel in *The Perez Family* getan hat: Mit der Begründung, Ashima vor Kriminalität schützen zu wollen, lässt er Fenster und Türen vergittern. Im Gegensatz zu Carmela ist Ashimas Reaktion darauf Einverständnis. Sie möchte sich verschanzen. Amerika ist für sie eine fremde Welt geblieben, nur ihre eigenen vier Wände bilden ihr Zuhause. Auch als sie einem kleinen Job in einer Bibliothek nachgeht und dort Freundschaft mit einer Amerikanerin schließt, bleibt die Familie ihr Lebensmittelpunkt. Dementsprechend erfüllt sie das Erwachsenwerden ihrer Kinder mit Beunruhigung. Deren zunehmende Distanzierung von ihr deutet sie als Zeichen ihrer Amerikanisierung. Als Ashoke in Ohio ist, verbringt Ashima die meiste Zeit alleine in ihrem Haus. Auch Ashoke leidet in seinem vorübergehenden Zuhause unter der plötzlichen Leere. In der völlig sterilen, unpersönlichen Wohnung versucht er sich heimisch zu fühlen, indem er sie mit einem Familienfoto dekoriert. Ashima versucht ihre Illusion zu stärken, sich noch immer inmitten des Kreises ihrer Familie zu befinden, indem sie mit viel Liebe zum Detail Weihnachtsgrußkarten gestaltet und sie in ihrer aller Namen an Freunde und Verwandte verschickt.

Wie trügerisch dieses Konstrukt ist, wird deutlich als Ashoke einen plötzlichen Herztod erleidet. Mit einem Mal wird sich Ashima der Leere in ihrem Haus bewusst und erscheint ihr ihre unmittelbare Umgebung fremd. Nachdem sie die schreckliche Nachricht am Telefon erhalten hat, irrt sie zunächst durch verschiedene Zimmer. Sie knipst alle Lichtschalter im Haus an und hangelt sich an den Wänden entlang, offenbar auf der Suche nach Wärme und mehr Behaglichkeit, nach Halt und vor allem nach dem Ausgang. Sie findet ihn nicht, es

macht den Eindruck, als kenne sie sich in ihrem eigenen Haus nicht mehr aus. Schließlich gelangt sie durch das Garagentor in den Garten. Barfuss und vollkommen desorientiert steht sie in der kalten Winternacht. Zum ersten Mal seit ihrer Hochzeit drängt es sie nach draußen. Sie handelt im Affekt ihrer Verzweiflung, doch scheint es auch, als verliere ihr Haus mit dem Tod ihres Ehemanns schlagartig seine Bedeutung als Ort des Rückzugs. Diese Szenen machen deutlich, dass die Liebe zu Ashoke für sie gleichbedeutend mit dem Gefühl von Heimat und Zuhause ist; als er stirbt, wird Ashima sich mit einem Mal ihrer Heimatlosigkeit bewusst. Barfuss zu sein steht dementsprechend für den Verlust der Verbindung mit Ashoke, dessen Schuhe sie einst hierher führten. Mit der Rückkehr nach Indien und zu ihrem Beruf als Sängerin knüpft Ashima an eine Zeit an, in der Ashoke noch nicht zu ihrem Leben gehörte. Hier wird klar, dass es in der Zwischenzeit nicht zu einer von ihrem Mann unabhängigen Entwicklung gekommen ist, die die USA zu ihrer Heimat gemacht hätte.

5.9.8 Gogol und Maxim

Mit ihren hellblonden Haaren und ihrer gesamten Attitüde ist Gogols Freundin Maxim der Inbegriff eines klassischen all american girl. Zudem stellt sie den Typus eines WASP, eines White Anglo-Saxon Protestant dar und ist damit das totale Gegenbild zu Gogol und seiner Familie. Die Beziehung zu ihr kann als maximale Assimilationsleistung des Migrantenkinds Gogol interpretiert werden. Denn Gogol ist darum bemüht, möglichst amerikanisch zu sein. In seiner Jugend wehrt er seine indischen Ursprünge ab. Die indischen Traditionen, die seine Eltern pflegen, sind ihm lästig. So erfüllt seine Beziehung zu Maxim für ihn auch die Funktion einer Abgrenzung. Besonders auf Ashima, die in ihrem traditionellen Denken gerne eine Inderin zur Schwiegertochter hätte, wirkt Maxim als Provokation.

Es gibt eine Szene, in der das junge Paar am Strand entlang spaziert. Sie befinden sich im Urlaub, nahe dem Ferienhaus ihrer Eltern. Als er sie nach ihren beruflichen Zukunftsplänen fragt, rennt sie los, schwingt ihre Arme weit durch die Luft, als würde sie abheben wollen und fliegen, und ruft aus: „I wanna be free!“ Gogol läuft ihr nach, entzückt von ihrer Art. Dieser Ort sei ihr liebster Platz auf der Welt, erklärt sie ihm daraufhin. Er beneide sie, antwortet er. Offenbar hat ihre Familie hier schon seit langer Zeit ihren festen Feriensitz. Sie fragt ihn, wo seine Familie gewöhnlich ihren Urlaub verbracht habe. Gogol erzählt ihr, dass seine Familie stets mit anderen bengalischen Familien unterwegs gewesen sei: „On the road, in rented vans we were traveling with bengali families to see other begali families.“ In dieser Szene wird offensichtlich, wie unter-

schiedlich ihrer beiden Leben bisher verlaufen sind und was die Attraktivität ausmacht, die Maxim auf Gogol ausübt. Auch wenn er in den USA zur Welt gekommen ist und stets in New York lebte, fehlt ihm dennoch die gesellschaftliche Verankerung und die Form der Sesshaftigkeit, die Maxim besitzt. Gleichzeitig bewundert Gogol ihre Unbesorgtheit und ihre kokette Art, Freiheit zu verlangen. Während Gogol das kulturelle und emotionale Erbe seiner Eltern als belastend und einengend empfindet, versprechen Maxim und ihre Familie Leichtigkeit und Gelassenheit. Diese Szene erinnert erneut an *Mississippi Masala*. Auch Meena, die Tochter indischer beziehungsweise afrikanischer Einwanderer, spürt in ihrem Zusammensein mit Demetrious endlich eine Leichtigkeit. Auch empfindet sie zur gleichen Zeit die Verwurzelung seiner Familie als beneidenswert und anziehend, weil sie ihr in ihrer Diasporaexistenz fehlt. Die Begegnungen des Liebespaars Meena und Demetrious werden von Nair ebenso am Ufer eines Gewässers inszeniert. In *Mississippi Masala* steht diese Szene für die Losgelöstheit der Beiden von jeglicher kultureller Prägung und der Kontrolle durch ihre Familien. Meena und Demetrious bilden sich eine eigene Welt, die unabhängig von ihren Herkunftsfamilien ist. Zum Schluss des Films brechen sie in eine gemeinsame Zukunft auf, die sie gänzlich von allen Anderen entfernt. In *The Namesake* ist es jedoch kein unbesetzter Platz, sondern der Privatstrand von Maxims Familie, an dem das Liebespaar entlang spaziert. Anders als Meena versucht Gogol, sich gänzlich in das Familiensystem Maxims einzufügen und sich deren Lebensstil anzupassen.

Der Kontrast, den Gogol zwischen den beiden Familiensituationen erlebt, wird in einer Szeneabfolge besonders deutlich, die in der Küche seiner Eltern beginnt. Gogol erklärt seiner Familie hier, dass er von nun an nicht mehr Gogol, sondern Nick genannt werden möchte. Seine Eltern reagieren verständnislos und gekränkt. „Do as you wish“ sind die Worte des Vaters, ehe er sich gedankenschwer und in sich gekehrt abwendet und Gogol allein und ratlos zurücklässt. Die unmittelbar darauf folgende Szene spielt ein paar Jahre später und zeigt einen mittlerweile erwachsenen Gogol, der in New York City lebt. Nachdem er etwas bei einem Juwelier gekauft hat, steuert er auf ein Haus in einer vornehmen Wohngegend zu. Er schließt die Tür auf und gelangt direkt in eine Küche. „I'm home!“ ruft er laut aus. „Hi Nick!“ grüßt ihn ein fröhlich gestimmtes Ehepaar zurück. Sie richten ein Essen an, um sie herum sind Bedienstete beschäftigt. Ob er das Schmuckstück gekauft habe, erkundigt sich das Paar bei Gogol. Er zeigt ihnen eine Halskette. Wie sich herausstellt, sind es Maxims Eltern und es ist ihr Haus. Die Halskette ist Gogols Geschenk für Maxim, die Vorbereitungen in der Küche gelten einer großen Party, die ihre Eltern an diesem Abend anlässlich ihres Studienabschlusses für sie geben werden. Gogol tritt in dieser Szene auf, als sei er ein Familienmitglied: Er besitzt einen Hausschlüssel und ruft unge-

zwungen heraus, er sei nun Zuhause. Insgesamt zeigt sich auch in dieser Szene eine Lockerheit und Unbefangenheit, die offenbar eine typisch amerikanische Lebensart darstellen soll und die sich stark vom Familienstil der Gangolis unterscheidet. Maxims Eltern und sie selbst nennen Gogol Nick. Sie erfüllen damit, was ihm in seiner eigenen Familie verwehrt wurde und spiegeln ihm die Identität wider, die er präferiert, nämlich die eines Amerikaners. In ihrer Gegenwart ist er scheinbar von seiner Familiengeschichte losgelöst. Doch die folgende Szene zeigt, dass Gogols indische Wurzeln durchaus wahrgenommen werden. „I want you to meet the young indian architect!“ ruft Maxims Mutter auf der Party eine Freundin herbei, der sie Nick vorstellen möchte. „How old were you, when you moved to america?“ fragt ihn die Freundin. „I was actually born in New York. I'm from here” antwortet Gogol. „I once had a girlfriend, who went to India and she came back thin as a rake!” erwidert sie darauf. In diesem Dialog offenbart sich nicht nur das Misslingen einer Kommunikation zwischen Gogol und dieser Frau, sondern auch ihr großes Desinteresse an der Vielschichtigkeit und Komplexität seiner Person und seiner familiären Geschichte. Das Herkunftsland seiner Eltern wird von ihr als Hauptmerkmal seines Wesens wahrgenommen und diese Tatsache wird als Bühne verstanden, auf der eigene Belange thematisiert werden können.

Gogols Beziehung zu Maxim scheitert, als Ashoke stirbt. Mit dem Verlust seines Vaters bekommt die Verbindung zu seinen Wurzeln für Gogol großes Gewicht, auf einmal wird ihm seine indische Prägung bewusst. Als Gegenreaktion wertet Gogol den amerikanischen Anteil seiner Person plötzlich und heftig ab. Er wechselt die Seiten, indem er sich von dem all american girl Maxim trennt und stattdessen die NRI Moushumi heiratet.

5.9.9 Gogol und Moushumi

Die Beziehung zu Moushumi erfüllt nach außen hin alle Kriterien, die aus einer traditionellen Perspektive, wie sie Ashima vertritt, von Bedeutung sind. Gogol und Moushumi fühlen sich durch einen ähnlichen Erfahrungshintergrund verbunden. Dieser besteht jedoch nicht aus einer besonders bengalisch geprägten Denk- und Lebensweise, sondern aus ihrem Gefühl, einer Zwischenwelt anzugehören. Ihre Entscheidung füreinander scheint dem gemeinsamen Wunsch zu entspringen, ihr Zwischendasein durch eine eindeutige Zugehörigkeit zu ersetzen. Doch diese Vorstellung erweist sich als Illusion. Zwar sind sie sich darin einig, dass ihre traditionelle Lebensweise zu großen Teilen aus einer nach außen hin gelebten Oberfläche besteht. Dass sie diese Oberfläche durchaus mit Vergnügen und Ironie hinnehmen, zeigt sich zum Beispiel in einer Szene im An-

schluss an ihre Hochzeitsfeier, in der sie in ihrem Hotelzimmer eine Art Persiflage auf ein frisch vermähltes, unschuldiges, bengalisches Ehepaar darbieten. Was sie dennoch voneinander trennt, ist die weiterhin unabgeschlossene Suche nach dem, was im Grunde ihre Identität ausmacht. Moushumis Weigerung, Gogols Familiennamen anzunehmen, ist ein Ausdruck dessen und kündigt im Grunde bereits zu Beginn ihrer Eheschließung den Anfang vom Ende an. Es zeigt sich schnell, dass sich Moushumi einer ganz anderen Lebenswelt als der indischen, aber auch als der amerikanischen zugehörig fühlt. Sie wolle nicht sein wie ihre eigene Mutter, erklärt sie Gogol einmal. Moushumi fühlt sich stattdessen einer französischen Lebensart nah; ihre Affäre mit einem Franzosen erscheint da als logische Folge. Der plötzlich offene Bruch ihrer Beziehung zwingt auch Gogol, genauer hinzuschauen. Er entdeckt, dass für ihn die Suche nach seiner Identität nicht mit der Ehe abgeschlossen war. Seine Lösung ist nun die Reise, die insofern auch als eine innere Reise zu verstehen ist.

So wie sich das gesamte Lebensgefühl der Hauptprotagonistinnen und -protagonisten in *The Namesake* in einem Zwischenbereich zwischen Herkunft und Ankunft entfaltet, so sind auch ihre Liebesbeziehungen ein Abbild ihres Wandelns zwischen diesen beiden Polen und ihrer Suche nach Zugehörigkeit.[1237] Anhand der Liebesgeschichten verdeutlicht Mira Nair eine Art Lebenskonzept, das in allen ihren Filmen zum Ausdruck kommt: Ohne eine Wertung vorzunehmen, erzählt sie von unterschiedlichen Motiven der Figuren und zeigt, dass es keine ideale Lösung, sondern immer Ambivalenzen geben wird. Auch wird wieder deutlich, dass es innere Entwicklungen geben kann, die von außen nicht unmittelbar ersichtlich sind, so wie es in der Beziehung zwischen Gogol und Moushumi der Fall ist. Wie in vielen ihrer Filme zeigt Nair in der Geschichte dieser Beiden, dass es schließlich die innere Verbindung und die innere Realität sind, die zählen.

1237 Die Inszenierung dieser unterschiedlichen Beziehungen kann auch als Spiegel der eigenen Suchbewegung der Regisseurin verstanden werden. Wie bereits eingangs beschrieben, hat sie selbst zweimal geheiratet. Als Sechzehnjährige wurde ihr von ihren Eltern ein potentieller Ehemann vorgestellt, erzählte sie in einem Interview mit der *Stuttgarter Zeitung*. Sie sei „pissed off“ (Nair im Interview mit der *Stuttgarter Zeitung*, 05.06.2007, S. 25) gewesen und entschied sich im Erwachsenenalter für einen Amerikaner. Die Ehe mit ihm wurde dennoch in einer klassischen indischen Hochzeitszeremonie geschlossen, so wie sie es auch in *Monsoon Wedding* darstellt. Ihre zweite Hochzeit mit einem Diasporainder wurde in einer weniger traditionellen Feier begangen („My first wedding was like that. But my second wedding, (…) was different. It was in Toronto at my husband's family house. His father is a poet and he wrote a poem and his young niece read it.” Nair im Interview mit Stein, S. 30). Hieran kann man erkennen, dass Nair in ihrem eigenen Leben, das durch das Pendeln zwischen den verschiedenen Welten, Kulturen und Bräuchen geprägt ist, in verschiedenen Lebensphasen unterschiedliche Konsequenzen aus ihrem Zwischendasein gezogen hat. Diese Vielfalt der Möglichkeiten bildet sie auch in *The Namesake* ab.

5.9.10 Ausgangs- und Endpunkt Indien

The Namesake unterscheidet sich von allen anderen Filmen Mira Nairs, indem er in besonderer Weise ihre Innensicht als Inderin widerspiegelt. Während frühe Filme wie *Jama Street Masjid Journal* (1979), *India Cabaret* (1985) und *Children Of A Desired Sex* (1987) Zeugnis ihrer kritischen Auseinandersetzung mit ihrem ursprünglichen Heimatland sind, offenbaren vor allem *Salaam Bombay!* und *Kama Sutra* auch ihre tiefe Ambivalenz in ihrem Verhältnis zu Indien. In *Mississippi Masala* sowie in *My Own Country* bleibt das Land schließlich nur noch eine ferne Kulisse. *Monsoon Wedding* fängt die Dynamik einer indischen Großfamilie ein und erzählt eine Geschichte aus dem modernen Indien, doch birgt auch dieser Film im Grunde eine scharfe Kritik an seinen gesellschaftlichen Strukturen. In *Vanity Fair* bleibt Nair bei einer durchgehenden Außenperspektive auf Indien. *The Namesake* erscheint in seiner Binnensicht wesentlich unkritischer als etwa *Monsoon Wedding* und legt einen stärkeren Fokus auf die einzelnen Perspektiven der Protagonistinnen und Protagonisten. Es sind die Lebensgeschichte und das Lebensgefühl von Ashima und Gogol, die das eigentliche Zentrum des Films bilden. Während Ashimas Geschichte von der Erfahrung der Diaspora geprägt ist, bleibt ihr Lebensgefühl bis zum Schluss durch ihre Perspektive als Bengalin bestimmt. Gogols Geschichte ist die eines Entfremdeten, der zum Schluss zu seinen Wurzeln findet. Diese liegen trotz seines Aufwachsens in Amerika auch in Indien. Seine Reise dorthin zum Ende des Films ist die Gegenbewegung zu der Bewegung, mit der der Film begann; sein Weg nach Indien schließt einen Kreis. Ähnlich wie schon *Salaam Bombay!* ist *The Namesake* auch im Gesamten betrachtet nach einem zyklischen Muster strukturiert; eine Reihe von Motiven, die zu Beginn des Films auftauchen, wiederholen sich zum Ende und bringen ihn damit in die Form eines Kreislaufs. Im Wesentlichen sind es eine Zugfahrt, der Roman von Nikolaj Gogol und der Gesang von Ashima, die den Film einrahmen. Außerdem wiederholt sich eine Szene, in der der kleine Gogol mit seinem Vater, seiner Mutter und der neugeborenen Schwester einen Wintertag am Strand verbringt.

All diese Elemente sind miteinander verwoben: Ashoke liest Nikolaj Gogols *Der Mantel*, als er mit dem Zug zu seinem Großvater reist. Der Zug verunglückt, Ashoke überlebt wie durch ein Wunder. Fortan verknüpft er den Roman mit dem Glück seines Überlebens. Als zweites Wunder in seinem Leben bezeichnet er später die Geburt seines Sohns, den er aus diesem Grund Gogol nennt. Eines Tages, als Gogol seinen Schulabschluss bestanden hat, schenkt Ashoke ihm den Roman. Er empfinde eine Seelenverwandtschaft mit Nikolaj Gogol, erklärt der Vater. Das liege daran, dass der Schriftsteller die meiste Zeit seines Lebens als Erwachsener außerhalb seines Heimatlands verbracht habe, so

wie er selbst.„We all came out of Gogol's *Overcoat*", sagt Ashoke zu Gogol und fügt hinzu, „One day you will understand".[1238] Der jugendliche Gogol kann ihn noch nicht verstehen. Erst Jahre später, als Ashoke bereits eine Weile nicht mehr lebt und Gogols Ehe mit Moushumi gerade gescheitert ist, kommt er zu der Weihnachtsfeier ins Haus seiner Mutter und findet das verstaubte Exemplar von „Der Mantel", das ihm sein Vater einst zum Universitätsabschluss geschenkt hatte. Gogol schlägt die erste Seite auf. Er entdeckt seine Widmung: „The man who gave you his name, from the man who gave you your name." In diesem Moment steigt in ihm die Erinnerung an den Moment auf, in dem Ashoke ihm den Roman überreichte. Diese Szene wird als ein Moment der Erkenntnis inszeniert: Gogol hält inne, Tränen der Rührung steigen in ihm auf. Seine Mutter kommt hinzu. Es gäbe keine Zufälle sagt sie bedeutungsschwer, Ashoke habe gewollt, dass er den Roman in diesem Augenblick wiederfinde.

Hier setzt eine weitere Erinnerung Gogols ein. Er denkt daran, wie er als kleiner Junge mit seinem Vater bis zum Ende eines Piers ging. „Remember we went together to a place where there was nowhere left to go", spricht Ashoke zu ihm. Diese Worte kommen Gogol hier ins Gedächtnis, weil sie seinem aktuellen Lebensgefühl entsprechen: Er steckt in einer Krise fest. Doch der Roman weist ihm einen Ausweg. An ihm scheint das Wunder des Überlebens zu haften, die Möglichkeit, das Leben neu zu beginnen. „For the first time in my life, I actually feel free", sagt Gogol zu seiner Mutter. Das Glück seines Überlebens und Genesens entfachte in seinem Vater einst eine Neugierde auf die Welt und die USA schienen ihm als das passende Land für das neue Lebensgefühl; es sei ein Land voller Wahlmöglichkeiten und Freiheiten, beschwört er es in einer Szene gegenüber Ashima, als diese sich vor Heimweh im Bett verkriecht. Gogols Reise zum Schluss des Films knüpft an diesen Lebenswillen und an diese Neugierde an. Gogols Reise nach Indien, als der umgekehrte Weg, den sein Vater ging, ist ebenfalls als eine Krisenbewältigung zu verstehen. Es stellt auch eine Form der Trauerarbeit dar. Auf diesem Weg, in doppeltem Sinn, nähert er sich noch einmal seinem Vater.

So inszeniert Mira Nair in *The Namesake* Migration nicht nur als einen äußeren Vorgang und als einen inneren Zustand, nämlich als das Oszillieren zwischen den Welten, sondern auch als einen Prozess, der generationsübergreifend als Kreisbewegung stattfindet. Gleichzeitig verknüpft sie Migration mit

1238 Nair lässt Ashoke hier den russischen Schriftsteller Fjodor Dostojewski zitieren. Er soll einst gesagt haben, dass alle russischen Schriftsteller „unter dem Mantel Nicolai Gogols hervorgekommen" seien und meinte damit den großen Einfluss des Begründers des literarischen Realismus. Auch Ashoke spricht davon, wie sich sein Erlebnis nachhaltig auf Gogol, seinen Nachfolger, auswirkt. Gleichzeitig geht es um die Erfahrung des Schriftstellers, zwischen verschiedenen Welten zu leben und darum, wie er diese in seinem Roman zum Ausdruck brachte.

dem Kreislauf des Lebens, mit Geburt und Tod. Zum einen, so zeigt es der Film, ermöglicht Migration einen Neuanfang, ein neues Leben. Zum anderen betont der Film immer wieder die Verluste, die mit der Distanzierung vom Ursprung einhergehen. Ganz besonders die Szenen an Flughäfen[1239] zeigen, wovon Mira Nair einst in einem Interview als „Auslöser"[1240] für das Filmprojekt sprach: Die große räumliche Entfernung zwischen Ursprungsort und Diasporaland führen den Verlust und die Endgültigkeit durch den Tod eines geliebten Menschen umso mehr vor Augen.

Indien ist in diesem Film keine Kulisse und auch kein Feld der Auseinandersetzung. Auch wird das Land hier nicht den USA vergleichend gegenübergestellt, indem nach Vor- und Nachteilen gesucht würde. Indien ist hier vielmehr ein geistiger Ausgangspunkt, von dem aus die Regisseurin die Geschichte inszeniert. Der Fokus liegt in *The Namesake* auf dem Überleben als grundsätzliche menschliche Erfahrung. Der Film erzählt davon, dass man neues Leben geschenkt bekommen kann und dass auf das Ende eines Wegs ein Neubeginn folgt. Darin zeigt sich ein typischer Aspekt der Handschrift Nairs. Auch ist in dieser Sichtweise der Glaube an Wiedergeburt, als eine zutiefst indische Haltung, erkennbar. „Für mich handelt der Film vom Zyklus des Lebens"[1241], erklärte die Regisseurin selbst in einem Interview. Indien bleibt in *The Namesake* ein Ort der Verwurzelung, auch für Mira Nair.

Bevor sie mit *Amelia* (2009) ihren nächsten großen Spielfilm realisierte, drehte Nair erneut Kurzfilme für Projekte, zu denen sich mehrere Filmemacherinnen und Filmemacher zusammengeschlossen hatten. Auf *How Can It Be*, so der Titel ihres Beitrags für das Gemeinschaftswerk *8* (USA 2008), folgte der Episodenfilm *New York, I Love You* (USA 2009). Nach diesen internationalen Koproduktionen nahm sich Nair mit *Amelia* einer amerikanischen Legende an, der Fliegerin Amelia Earhart.

1239 Bis auf die Szene, in der Ashima und Ashoke in die USA aufbrechen, sind es immer die Momente, in denen der Tod nahe ist, die die Protagonisten zum Flughafen führen: Einmal ist es der Tod von Ashimas Vater, ein anderes Mal verabschiedet sie Ashoke am Flughafen. Sie wird ihn nie wieder sehen, denn er stirbt kurz darauf. Einige Szenen später fallen sich Gogol, Sonia und Ashima wieder am Flughafen voller Trauer um ihn in die Arme.
1240 Nair im Interview mit Carnevale.
1241 Nair im Interview mit Haß, S. 17.

5.10 *Amelia* (2009*)*

5.10.1 Zum Inhalt des Films

Mira Nair erzählt die Geschichte von Amelia Earhart aus dem Rückblick und in Form eines Gedankenstroms der Protagonistin. Während sich Amelia (Hilary Swank) auf ihrem letzten Flug, ihrer vermeintlichen Weltumrundung, befindet, erinnert sie sich an ihre Vergangenheit. Zwischen den Episoden, die das letzte Jahrzehnt ihres Lebens nachzeichnen, wird sie immer wieder am Steuer ihres Flugzeugs gezeigt. Der Rückblick beginnt mit der Begegnung von Amelia und George P. Putnam (Richard Gere), einem gewieften New Yorker Verleger. Nachdem er bereits mit einem Buch über Charles Lindbergh einen großen Erfolg feiern konnte, ist er auf der Suche nach einer neuen Story. Konkret sucht er nach einer jungen, gutaussehenden und gebildeten Amerikanerin, die zwar nur als Passagierin, aber dennoch als erste Frau den Atlantik überqueren soll und die er als werbeträchtige Figur aufbauen kann. Mit ihrer Intelligenz, ihrer Schlagfertigkeit und vor allem ihrer unbändigen Abenteuerlust erscheint ihm Amelia Earhart als geeignete Person für sein Vorhaben. Auch bescheinigt er ihr „ein schönes Lachen". Obwohl sie sich darüber ärgert, ausschließlich Passagierin sein zu dürfen und das Ganze als Betrug bezeichnet, willigt sie schnell ein. Aus ihrer Perspektive ist das Abkommen eine willkommene Chance, Zugang zu einer exklusiven Welt zu finden, den sie als Frau, zumal als nicht besonders wohlhabende Frau, sonst nicht hätte. Schon auf diesem ersten, bahnbrechenden Flug erweist sie sich den Männern als überlegen. Der Pilot ist ein Alkoholiker, den sie morgens aus dem Bett scheuchen muss. Er sowie der Navigator zeigen sich im Vergleich zu ihr als wahre Angsthasen, die sich von einem ungünstigen Wetterbericht längst hätten aufhalten lassen, wenn sie nicht insistiert hätte. Nach ihrer nicht turbulenzfreien, aber schließlich erfolgreichen Atlantiküberquerung werden die Drei in ihrer Heimat als Helden gefeiert. Ihnen zu Ehren veranstaltet man eine große Parade. Es folgen eine Reihe von Werbeverträgen für Amelia und ihr Aufstieg zum nationalen Star. Sie taucht in allen Medien auf und die Öffentlichkeit verfolgt mit großem Interesse ihren weiteren Weg. George wird ihr Manager und mit der Zeit werden die beiden Freunde. Sie eint, dass sie Amelias Karriere vorantreiben wollen. Amelias Motiv ist ihre Lust am Fliegen und ihr Wille, immer neue Rekorde zu brechen. George dagegen handelt als ausgeprägter Geschäftsmann. Er erkennt das große Potential, das in Amelia steckt, und überredet sie zu immer neuen Werbeverträgen. Bei ihrer Karrieregestaltung geht er zum Teil skrupellos vor. Als sie an einem Flugwettbewerb für Frauen teilnimmt, setzt er eine ihrer Konkurrentinnen unter Druck, mit dem Ziel, dass Amelia der Vortritt gelassen wird. Amelia dagegen empfindet den Sieg anderer Frauen als

Sieg ihrer Sache und gründet einen Verein zur Förderungen von Pilotinnen, den *Club der 99*.

Auf einer Party begegnet Amelia dem Fluglehrer Gene Vidal (Ewan McGregor), mit dem sie sich auf Anhieb gut versteht. Am gleichen Abend macht George Amelia einen Heiratsantrag. Sie sträubt sich zunächst und erklärt, sie wolle sich nicht in ihrer Freiheit einschränken lassen. Tatsächlich scheint sie ihm gegenüber eher eine kumpelhafte Sympathie, als Verliebtheit zu empfinden. Unter der Prämisse, die Ehe nach einem Jahr annullieren zu lassen, würde sie sich nicht als glücklich erweisen, willigt sie schließlich ein. Ihre Karriere scheint ihr nach wie vor das Wichtigste zu sein. Bald hat sie ein neues Ziel vor Augen: Sie möchte den Atlantik nicht nur als Passagierin, sondern diesmal als Pilotin überqueren. Wieder einmal unter großen Gefahren gelingt ihr schließlich das Vorhaben. Sie wird die erste weibliche Transatlantikpilotin. Dieser Erfolg erhöht ihre Medienpräsenz und macht sie zu einer der beliebtesten amerikanischen Prominenten. Sie wirbt weiter für Koffer, Kleidung und vieles mehr, außerdem erscheint ein neues Buch über sie. Amelia kommt in Kontakt zu den höchsten Kreisen der Gesellschaft, so auch zum Präsidentenehepaar Roosevelt. Eleanor Roosevelt (Cherry Jones) wird eine Freundin und Verbündete. Nur für sie veranstaltet Amelia eines Nachts einen Rundflug über Washington. Bei ihr kann sie schließlich auch ein gutes Wort für ihren Freund Gene einlegen; sie empfiehlt ihn für die Leitung der Luftfahrtbehörde. Gemeinsam mit Gene entwickelt Amelia Ideen für die Passagierluftfahrt, beispielsweise führen sie die Kurzstrecke für Innlandflüge ein. Aus ihrer Freundschaft wird schließlich eine Affäre. George, der den Ehebruch eines Tages entdeckt, offenbart Amelia seine Kränkung und bringt sie damit zu sich zurück. Sie trennt sich von Gene. Parallel dazu reift Amelias bisher größter Plan: Die Umrundung der Erde entlang des Äquators. George unterstützt sie dabei. Er überredet Freunde von der Purdue University, einen Fond für Amelia einzurichten. Mit diesen Forschungsgeldern lässt sich eine Lockheed Modell 10 Elektra finanzieren, eine zweimotorige Propellermaschine, die Amelia favorisiert. Gemeinsam mit Frederick Noonan (Christopher Noonan), einem alkoholkranken Navigator, dem sie jedoch aufgrund seiner ausgezeichneten Fähigkeiten voll vertraut, bricht sie kurz darauf zu ihrem waghalsigen Projekt auf. Nach einem Fehlstart auf Hawaii klappt einige Wochen später ein zweiter Versuch. Zunächst läuft alles nach Plan. In Brasilien, Afrika und Kalkutta landet das Zweierteam zwischen. Ihr letzter Zwischenstopp liegt in Papua Neuguinea. Hier spricht Amelia zum letzten Mal mit George. Es wird ein inniges Gespräch, in dem sie ihm ihre Liebe beteuert und sie Pläne für ihre gemeinsame Zukunft schmieden. Am Tag darauf starten sie und Noonan, um den Pazifik zu überqueren und den nächsten Zwischenstopp, die Howlandinsel, anzufliegen. Diese kleine Insel nicht zu verfehlen, zählt zu den größten Risiken

ihrer Reise und erweist sich schließlich als Verhängnis. Aufgrund eines technischen Defekts ist es Amelia nicht mehr möglich, Funkkontakt zu halten. Ohne eine Funkpeilung zu haben, irrt sie viele Stunden über den Ozean. Am Ende kann es keine Rettung mehr für sie geben. Der Film zeigt ihren Absturz in einem kurzen Ausschnitt, aus ihrer Perspektive und ohne ins Detail zu gehen: In bedrohlich hohem Tempo nähert sich die Kamera der Wasseroberfläche. Die letzten Bilder des Films zeigen George, der alleine an einer Küste sitzt, auf den Ozean und dann gen Himmel schaut. Dazu scheint Amelia aus dem Jenseits zu sprechen: „Was wissen Träume schon von Grenzen?“ Im Nachspann des Films werden Originalphotografien von der realen Amelia gezeigt. Man erfährt, dass sie verschollen ist und bis zum heutigen Tag nicht gefunden wurde. „Die Welt hat mich verändert“, sind ihre letzten Worte aus dem Off.

5.10.2 Zu den Produktionsumständen

In den Produktionsnotizen der Twentieth Century Fox beschreibt Mira Nair ihre Motive für die Verfilmung der Lebensgeschichte Amelia Earharts: Sie sei von dem Mut und der Leidenschaft fasziniert gewesen, mit der die Fliegerin ihre Ziele verfolgte: „She left behind a legend that I hope will continue to fuel a passion in people to accept no limits.“[1242] Obwohl sie selbst in einer anderen Zeit und in einer anderen Lebenswelt aufgewachsen sei, so erklärte Nair außerdem, fühle sie eine tiefe Verbindung und seelische Verwandtschaft zu Amelia Earhart:

> I was born in a small town in India and Amelia was from a small-town in Kansas. I felt a great sense of affinity for her dreams to experience the bigger world around her. Those were my dreams, too. [1243]

Auch in der *New York Times* wurde sie mit einem auf sich bezogenen Vergleich zitiert:

> The more I read about her, the more I thought she is like I was. Beyond the enigma of how she died, I’m hoping that people will see themselves in her decisions to set aside her fears and lives her life to the fullest.[1244]

Die Rolle und herausgehobene Verantwortung einer erfolgreichen Frau in der modernen Gesellschaft, die auch eine politische Dimension haben kann, ist ein Aspekt, auf den Mira Nair einen besonderen Blick hatte:

1242 Nair im Interview mit Twentieth Century Fox und Made in Atlantis 2009.
1243 Nair im Interview mit Twentieth Century Fox und Made in Atlantis 2009.
1244 Nair im Interview mit Carr, S. AR1.

> Here was a woman who loved just one thing – flying – but because that was so revolutionary in her time, she came to stand for all kinds of other things including women's rights and felt a responsibility to be something more to people. Amelia tried to reconcile what she needed to do for money and society against what she felt she had to do to be herself. That's a game that modern women are still playing.[1245]

Es ist offensichtlich, dass die Regisseurin auch in dieser Hinsicht eine Parallele zu sich selbst zieht. Immer wieder wird in den Produktionsnotizen des Produktionsgiganten Twentieth Century Fox auch Nairs Interesse an Amelia als amerikanische Ikone, als „America's first true modern celebrity"[1246], betont sowie an einer Persönlichkeit, die im kollektiven Gedächtnis der Amerikaner einen bedeutenden Platz hat, etwa wenn sie wie folgt zitiert wird: „(…) what intrigued me about the screenplay for *Amelia* is seeing her as the first real American icon that also became a brand name."[1247] Ähnlich beschreibt sie die Motive ihres Produktionsteams: „We (…) tapped into what Amelia means to so many Americans."[1248]

Dieses Team bestand neben Lydia Dean Pilcher, die einmal mehr mit ihr zusammenarbeitete, aus Ted Waitt, ehemals Mitbegründer der Technologie-Firma Gateway, Inc. und nun Firmenchef von Avalon Pictures, und Kevin Hyman, dem Präsidenten der Firma. Ted Waitt gilt als Luftfahrtverrückter, der sich bereits seit Jahren mit der Lebensgeschichte und vor allem mit den mysteriösen Umständen des Todes von Amelia Earhart beschäftigt hatte. „She still ranks as one of the 10 most famous Americans of all time, and people are naturally interested in her – yet not many know her real story"[1249] beschreibt er sein Interesse an dem Projekt und weist damit ebenfalls auf Amelias Stellenwert in der amerikanischen Gesellschaft hin. Je mehr er über sie erfahren habe, desto überzeugter sei er geworden, dass sich eine Verfilmung lohnen würde, so Waitt weiter. Mit einem Budget von 20 Millionen Dollar wurde *Amelia* der erste Spielfilm, der von Avalon Pictures produziert wurde.[1250] Die Firma hatte einst die Rechte an den beiden Amelia-Biographien von Susan Butler und Mary Lovell erworben und mit der Unterstützung des ehemaligen Piloten und Navigators Elgen K. Long und seiner Frau Marie K. Long weitere Recherchen betrieben. Das über achtzigjährige Ehepaar zählt zu den größten und umtriebigsten Fans Amelia Earharts; ihr Haus soll einem Schrein gleichen, in dem sie eine immense Sammlung von Erinnerungstücken wie Briefe und Bilder von Amelia aufbewahren sowie das Testament der Fliegerin und Originaltonbandaufnahmen

---

1245 Nair im Interview mit Female First.
1246 Nair im Interview mit Twentieth Century Fox und Made in Atlantis 2009.
1247 Nair im Interview mit Twentieth Century Fox und Made in Atlantis 2009.
1248 Nair im Interview mit Twentieth Century Fox und Made in Atlantis 2009.
1249 Nair im Interview mit Twentieth Century Fox und Made in Atlantis 2009.
1250 Vgl. Carr, S. AR1.

von ihrem letzten Flug, die von einer Radiostation aufgezeichnet wurden. Anhand dieser Aufzeichnungen hatten sie ein Buch geschrieben, *The Mysterie Solved* (Touchstone, New York 1999), das sich also explizit mit dem mysteriösen Lebensende Amelia Earharts befasst.[1251]

Auf dem Hintergrund dieser Recherchen entstand das Drehbuch von Anna Hamilton Phelan und Ron Bass. Phelan machte sich zuvor unter anderem mit ihren Drehbüchern zu *Gorillas in the Mist* (Michael Apted, USA 1988) oder *Girl, Interrupted* (James Mangold, USA 1999) einen Namen, Bass vor allem für sein Drehbuch zu *Rain Main* (Barry Levinson, USA 1988), für das er einen Oscar gewann, aber auch zum Beispiel für Filme wie *Gardens of Stone* (Francis Ford Coppola, USA 1987), *Sleeping with the Enemy* (Joseph Ruben, USA 1991), *The Joy Luck Club* (Wayne Wang, USA 1993), *My Best Friend's Wedding* (P. J. Hogan, USA 1997) oder *Snow Falling on Cedars* (Scott Hicks, USA 1999). Nicht nur Lydia Dean Pilcher, auch Setdesignerin Stephanie Carroll und Kostümdesignerin Kasia Walicka Maimone, die bereits bei *Hysterical Blindness* dabei war, arbeiteten zum wiederholten Mal mit Mira Nair zusammen.[1252] Amelia Earharts Mode – zum einen die, für die sie mit ihren eigenen Marken warb, aber auch ihre Kleidung als Pilotin, für die es schließlich noch kein Vorbild geben konnte – bietet einen möglichen Anknüpfungspunkt, um ihre Figur zu analysieren. Auch der Kameramann Stuart Dryburgh war wieder dabei; er hatte bereits bei *The Perez Family* als erster Kameramann fungiert. In *Amelia* stand er vor der besonderen Herausforderung, Luftaufnahmen und -stands zu machen. Diese wurden zwar zum Teil durch die visuellen Effekte eines Digitalen Studios aus Toronto, Mr. X Inc., übernommen, vor allem jedoch von Dryburgh gemeinsam mit Marc Wolff bewältigt. Dieser ehemalige Helikopterpilot und Experte für Luftaufnahmen fungierte als Second Unit Director. Auch er war zuvor bei zahlreichen Hollywoodproduktionen dabei, unter anderem als Helikopterpilot in einer Reihe James Bond-, Superman- und Harry Potter-Filmen in den siebziger, achtziger, neunziger und zehner Jahren sowie als Koordinator für Luftaufnahmen und Second Unit Director in vielen weiteren amerikanischen Großproduktionen.[1253] Als idealen Drehort hatte man Südafrika ausgemacht, weitere Drehorte fand man im kanadischen Neuschottland und in Neufundland. In Südafrika wurden nicht nur viele der Flugszenen gedreht, sondern hier fand man auch

---

1251 Vgl. Carr, S. AR1.

1252 Eine bekannte Produktion, an der Maimone zum Beispiel beteiligt war, ist *Capote* (Bennett Miller, USA 2005).

1253 Zum Beispiel bei *Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, USA 1987, *Mission: Impossible*, Brian *De Palma*, USA 1996, *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, George Lucas, USA 1999, *The Beach*, Danny Boyle, USA 2000, *Passwort: Swordfish*, Dominic Sena, USA 2001, *Spy Game*, Tony Scott, USA 2001, *Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life*, Jan De Bont, USA 2003 und *The Dark Knight,* Christopher Nolan, USA 2008.

Kulissen für die Drehs der Zwischenstopps von Amelia. Kleine, teilweise sehr alte Flughäfen dienten als Set für alle Flughafenszenen, die in verschiedenen Ländern spielen. Hier war nun Stephanie Carroll gefordert, die beispielsweise einen grasbedeckten Militärflughafen, den sie in Transkei gefunden hatte, in die Landebahn Laes in Neuguinea umwandelte. Eine große Herausforderung bestand zudem darin, die historischen Flugzeuge zu beschaffen oder aber sie nachzubauen. Als ganz besonders schwierig erwies es sich, eine Electra zu finden, von der nur noch ein paar wenige weltweit existieren. Fündig wurde man schließlich bei einem Fliegerveteran in Südfrankreich.[1254]

Auch in der Besetzung der Hauptrollen weist dieser Film Mira Nairs erstmals ausschließlich Personal der obersten Liga Hollywoods auf. Mit Richard Gere, Ewan McGregor und Hilary Swank, die den Film mitproduzierte, wurden renommierte sowie sehr prominente amerikanische Schauspieler engagiert. Anders als bei den anderen Filmen Nairs wurden bei *Amelia* keine noch unbekannten Darstellerinnen und Darsteller in den zentralen Rollen besetzt.

Bei den alljährlichen Verleihungen der Filmpreise ging *Amelia* relativ leer aus. Lediglich Hilary Swank gewann für ihre Rolle als Amelia Earhart auf dem Hollywood Film Festival 2009 den Preis als beste Schauspielerin. Der Komponist Gabriel Yared, der für seine Musik für *The English Patient* (Anthony Minghella, USA/UK 1996) einen Oscar gewonnen hatte, wurde für seine Arbeit für *Amelia* für den Satellite Award 2009 in der Kategorie Best Original Score nominiert, William Cuddy bekam für seine Rolle als junger Gore Vidal eine Nominierung für den Young Artist Award.

5.10.3 Bruchlandung bei den Kritikern

Amelia konnte im Spiegel der Fachpresse nicht bestehen. Die Kritik richtete sich nicht gegen das Motiv der Regisseurin, sich für diesen Stoff zu entscheiden. Amelias Person und Geschichte berge genügend Material für einen spannenden und tiefgründigen Film, aber eben daran sei die Regisseurin gescheitert. So richtete sich die Kritik gegen die Umsetzung, mit der Mira Nair ein so spannendes Leben in einem „kraftlosen“[1255] und trivialen[1256] Film zu reinen Stereotypen verkommen lasse,[1257] meinen zum Beispiel Jan Schulz-Ojala vom *Tagesspiegel* oder Vadim Rizov von der *Sight and Sound*. Nair tue der wahren Amelia „keinen

1254 Vgl. Nair im Interview mit Twentieth Century Fox und Made in Atlantis 2009.
1255 Schulz-Ojala, S. 30.
1256 Vgl. Rizov, S. 50.
1257 Vgl. Schulz-Ojala, S. 30.

Gefallen"[1258], so Jan Kedves auf *taz.de*, der Film werde, „seinem mutigen Vorbild nicht gerecht",[1259] schreibt auch Anke Sterneborg auf *Süddeutsche.de*. Mangel an Mut und an Einfallsreichtum[1260] wirft Justin Chang in der *Variety* der Regisseurin vor, sie scheue davor zurück, bei den Konflikten in die Tiefe zu gehen, so Rochus Wolff auf *critic.de*.[1261] Die „revolutionären feministischen Ziele" der realen Amelia würden „(…) am Rande wohlwollend erwähnt, aber nicht wirklich gewürdigt."[1262], schreibt Jörg Buttgereit in der *Epd Film*. Auch zähle dazu, dass die wohl „heftige Affäre" zwischen Amelia und Gene Vidal „nur recht zaghaft" angedeutet würde und „kaum als Bedrohung für die Ehe zwischen Putnam und Earhart" [1263] inszeniert würde. So opfere Nair die politische Dimension von Earharts Wagemut der romantischen Idee,[1264] sie entwerfe die „Katalogversion einer mutmaßlich herausragenden Vita"[1265], schreibt Daniel Haas auf *Spiegel Online*. Nair lasse das Ungewöhnliche an Amelia zum Gewöhnlichen verkommen[1266] und behandele das historische Vorbild in verschiedener Hinsicht „nivellierend"[1267], ist die Meinung von Alexandra Seitz von der *Berliner Zeitung*: So wie mit Amelias unkonventionellem Umgang mit Beziehungen verfahren würde (das heißt die Erdichtung des schlussendlichen Umschwenkens Amelias auf die monogame Lebensweise und das letzte Telefongespräch mit ihrem Ehemann, das nichts weiter als eine „rührselige" Ankündigung sei, „(…) dass sie nun aber ganz bestimmt für immer an den heimischen Herd zurückkehren werde"[1268]), so würde generell mit dem großen Thema der Freiheit umgegangen. Indem Nair die Freiheitsliebe ihrer Protagonistin immer wieder durch ihren „verzückten Blick aus dem Flugzeugfenster auf die Landschaft darunter (…), wenn dort dann Giraffen oder Elefanten oder andere wilde Tiere herumlaufen",[1269] anschaulich mache, reduziere sie „Earharts Freiheitsbegriff auf die Besichtigung exotischer Schauplätze".[1270] Überhaupt wurde die Metaphorik des Fliegens für einen Freigeist als „zu offensichtlich"[1271] befunden, als dass man ihr trauen könne, so Haas.

1258 Kedves.
1259 Sterneborg 2010.
1260 Vgl. Chang, S. 40 ff.
1261 Vgl. Wolff.
1262 Buttgereit, S. 50.
1263 Buttgereit, S. 50.
1264 Vgl. Haas.
1265 Haas.
1266 Vgl. Seitz , S. 30.
1267 Seitz, S. 30.
1268 Seitz, S. 30.
1269 Seitz, S. 30.
1270 Seitz, S. 30.
1271 Haas.

Zu der allzu konventionellen Herangehensweise wurde verschiedentlich auch die gewöhnliche Rückblendenstruktur gezählt; sie wurde als „bieder“[1272] bezeichnet und als ein starres Festhalten an den Formeln eines Biopic bewertet.[1273] Ein weiterer Vorwurf, der in den Kritiken immer wieder auftaucht, ist der einer isolierten Betrachtung der Person Amelias. Nair bringe den wichtigen Umstand der aufziehenden Wirtschaftsdepression, auf dessen Hintergrund sich Amelias Karriere vollzog, so gut wie gar nicht mit ein.[1274] Das Phänomen der Hoffnung, die sie den Menschen in dieser schwierigen Zeit gegeben haben mag, komme damit ebenso wenig zur Geltung.[1275] Ein weiterer Kritikpunkt bezieht sich auf das Drehbuch, das sich rein auf die Lebensphase ihrer Karriere konzentriert, die Zeit ihrer Jugend also ausspart. Dadurch würde der Film seinen Zuschauerinnen und Zuschauern die Schwierigkeiten vorenthalten, mit denen die reale Amelia Earhart zunächst zu kämpfen gehabt haben mag, um überhaupt Pilotin werden zu können.[1276] Die Konzentration auf ihre Lebenszeit, die mit der Begegnung ihres zukünftigen Ehemanns und Förderers begann, sei zudem ein typisches Muster, nach dem Frauenleben in vielen Filmen portraitiert werden würden: „Mira Nairs Film neigt insgesamt dazu, (…) in jenes klassische Modell des Biografischen zu verfallen, in dem Frauenleben vor allem aus dem Kontext des Privaten heraus begreifbar sind und erzählt werden können“[1277], heißt es etwa in einer Internetkritik von Rochus Wolff. Das Fliegen, ihr Beruf also, stehe „weder als technisch noch intellektuell besonders anspruchsvolle Tätigkeit“[1278] im Mittelpunkt, so Wolff weiter. Selbst bei dieser Festlegung jedoch fehle es an einer klaren Entscheidung für ein Thema, was in die Tiefe führen würde. Weder Kitsch noch wahre Gefühle, weder „aufwühlende Romanze“ noch „aufregendes Abenteuer“ – es sei die „Suche nach dem minimalen Konsens, die das Biopic über eine bedeutende Frau so unbedeutend“ mache,[1279] schreibt Jörg Buttgereit in der *Epd Film*. Vadim Rizov fasste es in folgende Worte: „What ‚Amelia' doesn't have is a centre“[1280]. Eine perfekte Oberfläche („It's all so much gloss“[1281]) und „touristische Impressionen“[1282], der der Film laut Daniel Haas auf spiegel.de trotz der herausragenden Kameraführung von Stuart Dryburgh verhaftet bleibe, sowie

1272 Sterneborg 2010.
1273 Vgl. Rizov, S. 50.
1274 Vgl. Haas.
1275 Vgl. Sterneborg 2010.
1276 Vgl. Wolff.
1277 Wolff.
1278 Wolff.
1279 Buttgereit, S. 50.
1280 Rizov, S. 50.
1281 Rizov, S. 50.
1282 Haas.

Berühmtheiten wie Eleanor Roosevelt und Gore Vidal würden nicht über fehlende Substanz hinwegtäuschen können.[1283] Auch die fiktiven Wochenschauausschnitte, die immer wieder eingestreut sind, seien nichts weiter als „nervous bid for authenticity“[1284], schreibt Rizov. Ebenso wenig konnten die Schauspielerinnen und Schauspieler vor der Kritik bestehen. Hillary Swank, Richard Gere und Ewan McGregor würden merkwürdig schemenhaft und unbeweglich erscheinen,[1285] so ein vielfach genannter Vorwurf. Die Rollengeschichte der zweifachen Oscarpreisträgerin Hillary Swank scheint sie zunächst für die Rolle der Amelia Earhart zu prädestinieren, denkt man an *Boys Don’t Cry* (Kimberly Peirce, USA 1999) und an *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, USA 2004). Beides sind Filme, in denen Swank keine klassischen Frauenfiguren verkörpert, sondern solche, die keine Grenzen akzeptieren, deren Rollen nicht konventionell definiert sind und die Ungewöhnliches wagen. Doch Swanks Darstellung von Amelia löste Enttäuschung aus:

> (…) the character’s passion hasn’t been sufficiently dramatized (this Amelia likes to fly planes because the script tells her to), and every effort to transform Swank – the close-cropped blonde hair, the ‘30s costumes (…), the actress’ wobbly Kansas accent – ends up feeling like one fussy affection on top of another.[1286]

Der Ärger über ein misslungenes Schauspiel wird schließlich mit der Schauspielführung, der Regie, in Zusammenhang gebracht. Eine solche einstimmige Ablehnung, die sich auf alle Bereiche des Films bezieht, ist in der Karriere Nairs bisher so noch nie da gewesen. Tatsächlich ist *Amelia* im Vergleich zu dem bisherigen filmischen Werk der Regisseurin jedoch auch von einer offenkundig anderen Qualität. Zunächst können die Kritikpunkte auf einen zentralen Mangel zusammengefasst werden: Es fehle die Vielschichtigkeit, die die vorangegangenen Filme Nairs auszeichnet. Stattdessen sei die Orientierung an gängigen Mustern, die man beinahe als ein Anbiedern an verschiedene Erwartungshaltungen und als eine Umsetzung von Klischees bezeichnen könne, deutlich erkennbar.

Diese Entfremdung von der eigenen Handschrift geschah, obgleich Nair thematisch aus ihrem Repertoire schöpfte: Es geht in *Amelia* um Träume und Visionen, um die Grenzen, die die Wirklichkeit setzt und die der Geschichte schließlich ein trauriges Ende bescheren, um das Gefühl von Freiheit, um den Wunsch, die Welt zu „umfassen“ und gleichzeitig um den Wunsch, Zugang zu einer exklusiven Gesellschaft zu finden; im Speziellen geht es um Amerika und das Verhältnis der Protagonistinnen und Protagonisten zu ihrer Nation.

1283 Vgl. Rizov, S. 50.
1284 Rizov, S. 50.
1285 Vgl. Rizov, S. 50.
1286 http://slightlyintrepid.blogspot.de/2009/12/aviatrix.html.

Die Orientierung an wahren Begebenheiten und an einer historischen Persönlichkeit entspricht außerdem der unverkennbaren Tendenz Mira Nairs, ihre Geschichten an die Realität anzulehnen. Ganz besonders aber geht es wieder einmal um eine ehrgeizige und willensstarke Frau. So erscheint Nairs Amelia auf den ersten Blick als eine emanzipierte Frau, die nach Freiheit strebt und die von der Neugierde auf die große, weite Welt geleitet wird. Und doch werden die Charakterzüge dieser Protagonistin auf eine so überdeutliche Weise markiert, dass sie zunächst vor allem als Behauptungen erscheinen.

5.10.4 Ist Nairs Amelia eine emanzipierte Frau?

Die reale Amelia Earhart, nach deren Vorbild Nair ihre Figur inszenierte, galt zum einen deshalb als emanzipierte Frau, weil sie sich in einer Männerdomäne behauptete. Sie brillierte in einem technischen Beruf, sie war die erste Frau, die den Atlantik überquerte, sie bewies ungewöhnlichen Mut, Risikobereitschaft, Abenteuerlust, Ehrgeiz, Beharrlichkeit und manchmal auch Egoismus, um ihre Ziele durchzusetzen. Besonders für die Zeit, in der sie lebte, sind dies keine Eigenschaften, die man typischerweise einer Frau zuordnete. Diese selbstverständlich emanzipierte Haltung hat Amelia Earhart auch durch ihre offene Solidarität und ihr Engagement für andere Frauen demonstriert. Als emanzipiert galt Amelia Earhart zum anderen, weil sie sich in ihren Beziehungen zu Männern unkonventionell verhielt. Beide Aspekte dieser Emanzipation werden in Mira Nairs Verfilmung widergespiegelt. Damit wird die Orientierung an den beiden berühmten Biographien über Amelia Earhart deutlich; sowohl Susan Butlers *East to the Dawn* als auch Mary S. Lovells *The Sound of the Wings* fokussieren die genannten Punkte.

Mira Nairs Amelia beharrt immer wieder und sehr betont auf ihrer Selbstbestimmung und der Freiheit, ihren eigenen Weg zu gehen. Die Ehe wird von ihr als „Käfig“ bezeichnet; es scheint undenkbar für sie, ein solches Bündnis einzugehen. Als sie schließlich dennoch einwilligt, George zu heiraten, tut sie dies nur unter ihren eigenen Bedingungen, zum Beispiel ihm nicht Gehorsamkeit schwören zu müssen. Dennoch erscheint ihr Sinneswandel in Nairs Film sehr plötzlich und im Grunde unmotiviert. Der Wechsel zwischen ihrer rein geschäftlichen, wenn auch schon freundschaftlichen Beziehung, zu einer intimen Liebesbeziehung beginnt mit einem überraschenden Kuss. George holt Amelia eines Tages aus ihrer Werkstatt ab, um sie zu einem Vortrag in eine Schule zu fahren. Amelia trägt praktische Fliegerkleidung. Er hoffe, sie habe für den Termin ein Kleid dabei, spricht George zu ihr. Nachdem sie sich in sein Auto gesetzt haben, beugt er sich plötzlich zu ihr herüber und küsst sie auf den Mund. In dieser Szene

wurde das Paar in einer Rückenansicht gefilmt, außerdem in einer Halbnahen. Wofür das war, fragt sie ihn erstaunt. Mit dem Umschnitt, der sie wieder frontal zeigt, gibt es auch einen Wechsel in Nah. Um ihr Glück zu wünschen, lautet seine Antwort. Über Glückszeichen wie das Kreuzen der Finger oder an die Stirn des Anderen zu tippen sei er inzwischen längst hinaus, egal, wie sie das fände, fügt er hinzu. Sie fände es eigentlich ganz schön, erklärt Amelia und ergreift nun ihrerseits die Initiative. Sie nimmt sein Gesicht in ihre Hand und drückt ihm einen Kuss auf seine Wange. Diese Szenen lassen die Art und Weise, wie diese erste Annäherung gefilmt wurde, als etwas erscheinen, das nebenbei erledigt wird. Es erscheint fast als ein pragmatischer Schritt. Auch zeigen sie, dass Amelia in ihrer Beziehung zu George eine passive Rolle einnimmt und dass sie sich dem anpasst, was er vorgibt.

Nachdem Amelia ihren Vortrag an der Schule gehalten hat, nehmen sie und George im selben Hotel Quartier. Über eine Balustrade hinweg und unter einem Rundbogen an der Decke hindurch geht der Blick der Kamera auf den Eingangsbereich des Hotels, als die Beiden hineintreten. Dunkle Farben und der Eindruck von Enge dominieren. Amelia und George wünschen sich eine gute Nacht und verschwinden dann rasch in unterschiedliche Richtungen. Die folgende Szene zeigt Amelia in Halbnah in einem Badezimmer. Sie ist in ein rotes Handtuch gewickelt, steht an den Rand einer Badewanne angelehnt und lauscht einem romantischen Lied, das aus einem Radio zu stammen scheint. Sie ist von Blumen und Utensilien der Schönheitspflege umgeben. Das Licht ist gedimmt und lässt alles roséfarben erscheinen. Die Luft ist diesig von Wasserdampf – Amelia scheint gerade erst dem Bad entstiegen zu sein. Leicht wiegt sie sich im Takt des Liedes, lächelt verträumt und wirkt in Gedanken versunken. Mit einem Wechsel in Nah ändert sich ihr Gesichtsausdruck plötzlich. Das Verspielte, Entrückte und Sorgenfreie in ihrem Ausdruck weicht einer Ernsthaftigkeit, einem sorgenvollem Nachdenken und Misstrauen. Dann lächelt sie plötzlich wieder, lacht kurz auf, läuft schnell zu einem Frisierspiegel und betrachtet ihr Gesicht darin genau. Sie dreht es hin und her, scheint jeden Winkel zu überprüfen. Wieder zutiefst nachdenklich durchschreitet sie den Raum, bleibt vor einem größeren Spiegel stehen, betrachtet sich schließlich hier eingehend. Das nächste Bild zeigt Amelia mit vergnügter, beinahe verschmitzter Miene den Hotelflur entlang huschen. Im Gegensatz zu den anderen, ordentlich gekleideten Hotelgästen trägt sie bloß einen hellblauen Pyjama und darüber ihren Wintermantel. Sie klopft an Georges Tür, fordert ihn unmittelbar, nachdem er geöffnet hat, zum Tanz auf, schreitet in das Zimmer und dreht sofort das Radio an. George nimmt ihre Hand und sie beginnen zu tanzen. Amelia schließt die Augen und lehnt ihren Kopf leicht an seine Schulter. Dann lässt sie ihren Mantel fallen und tanzt nur im Pyjama bekleidet mit ihm weiter. Hier nimmt die Kamera die Perspektive aus der Auf-

sicht ein. Sie wechselt in Nah und zeigt das Paar, wie es sich nun küsst. Damit endet die Szene.

Trotz der Szene im Badezimmer, die Amelia augenscheinlich von ihrer weichen, weiblichen, unsicheren Seite sowie von einer großen Sehnsucht nach Liebe erfüllt zeigen soll, wirkt ihr anschließendes Zugehen auf George unmotiviert und rätselhaft. Auch, weil dies der einzige Moment des Films bleibt, in der sie sich George mit großer Emphase zuwendet, wirkt diese Szene wenig überzeugend. Vielmehr als ein Handeln aus Romantik und überschäumender Verliebtheit scheint das Zugehen auf ihn auf Pragmatismus begründet und das Resultat ihres angestrengten Nachdenkens zu sein. Es wirkt durch den Wunsch motiviert, nun selbst das Heft in die Hand zu nehmen. Amelia besetzt hier die Rolle, die George zuvor eingenommen hatte. Der rasante Wechsel vom betont Weiblichen zum vermeintlich Männlichen sowie ihr entschlossener Gang im Pyjama an den anderen Hotelgästen vorbei direkt in Georges Arme sollte offenbar den dramaturgischen Effekt haben, Amelias Zwiespältigkeit darzustellen. Diese besteht darin, gefühlsbetont und doch rational zu sein, in den Rollenmustern ihrer Zeit festzustecken und doch eine unkonventionelle, unabhängige Frau zu sein. In der Ausführung wirken diese Ansätze jedoch plakativ und verfehlen die Wirkung, etwas Anrührendes und Zartes hervorzurufen. Dieser Liebesgeschichte fehlen die Zwischentöne und die Wärme, die die bisherigen Liebesgeschichten Mira Nairs auszeichneten.

Kurze Zeit nach der beschriebenen Szene folgt die Szene, in der Amelia ihren zukünftigen Geliebten Gene Vidal kennenlernt. Der Beginn der Szene weist eine bestimmte Ähnlichkeit mit der Einstellung in der Hotellobby auf: Auch hier wird ein Blick von oben auf das Geschehen in den Flurbereich eines Hauses geworfen, diesmal ist es eine mondäne Villa. Wieder entsteht durch die Rahmung der Balustrade der deutliche Eindruck einer Verschachtelung, einer beschränkten Sicht und einer Einengung. Im Gegensatz zur Szene im Hotel beginnt diese Szene jedoch nicht mit einer Verabschiedung, sondern mit einer Begrüßung: Zwei Frauen laufen sich entgegen und umarmen sich. „Schön, dass wir uns wiedersehen!“ ruft eine der beiden laut aus. Das Haus ist gefüllt mit weiteren Gästen, leise spielt Musik im Hintergrund. Es ist eine Partyszene. Schließlich schreitet Amelia die Treppe hinunter. Der Blick zuvor, der von der Balustrade herab ging, kann damit als ihre Perspektive interpretiert werden. Sie wird von vielen Seiten begrüßt. Eine Frau kommt auf sie zu und macht sie mit einem jungen Mann bekannt. Sein Name sei Gene Vidal. Amelia und er kommen ins Gespräch. Er erkundigt sich bei ihr, ob sie die feine Gesellschaft in Georges Haus genießen würde. Offengestanden würde sie sich etwas deplaziert fühlen, vertraut ihm Amelia an. Die Entfernung zwischen dieser Welt und der Welt, aus der sie stamme sei so groß, wie die Entfernung zwischen Sonne und Mond.

Glauben sie nicht, dass sich Gegensätze anziehen? fragt Gene. Das sei „pure hooey“, purer Unsinn, antwortet ihm Amelia zu seinem großen Überraschen. Woher sie stamme, fragt er weiter, wo man denn so einen Ausdruck gebrauche? Sie stamme aus Kansas, antwortet sie ihm lachend. Ein Umschnitt zeigt George, wie er von der erhöhten Position einer Treppenstufe aus vor einer Gruppe von Partygästen einen kleinen Vortrag über das neue Phänomen „Public Relation“ hält. Er wird auf Amelia und Gene aufmerksam und hält für einen Augenblick inne. Deren Gespräch dreht sich nun um ihre Gemeinsamkeit, das Fliegen. Gene erzählt Amelia, dass er Fluglehrer sei. Sie strahlt ihn an.

Die erste Begegnung zwischen Amelia und Gene wird als die Begegnung zwischen zwei Seelenverwandten inszeniert. Aufeinander konzentriert stehen sie inmitten des Partygetümmels und scheinen sich im jeweils Anderen wiederzuerkennen. Es scheint sofort eine Anziehungskraft zwischen ihnen zu bestehen. Während sich George durch seine Rolle als Dozierender und durch seine erhöhte Position im Raum negativ abhebt, findet zwischen ihnen wortwörtlich ein Gespräch auf Augenhöhe statt. Hinzu kommt, dass George ausgerechnet über Public Relation, die nach außen gerichtete Kommunikation, spricht. Das zentrale Thema des Gesprächs zwischen Amelia und Gene dagegen ist die eigene Identität und Herkunft, dazu ihre gemeinsame Leidenschaft für das Fliegen. Amelias Vergleich der Distanz zu der Lebenswelt, in der sich George bewegt, mit der Distanz von Sonne und Mond offenbart die Intensität ihrer Fremdheitsgefühle. Im Vergleich zu den Szenen, in denen Amelia und George agierten, wirkt diese Szene mit Gene wesentlich anrührender. Hier klingt auch ein charakteristisches Motiv der Regisseurin Nair an: Außenstehender zu sein, obgleich man sich inmitten der Gesellschaft befindet.

Amelia begegnet Gene zum zweiten Mal, als sie einen ihrer Vorträge hält. Als sie ihre Rede beendet hat, wird sie von einer begeisterten Menschenmenge bestürmt, die sie um Autogramme bittet. Alle sind sie auf ihr großes Idol fixiert, wollen mit ihr sprechen und sie berühren, bekunden ihre Bewunderung oder stellen schlicht fest, dass sie noch hübscher sei als auf den Werbefotos. Am Ende der übervollen Treppe erwartet Amelia eine weitere Menschenansammlung, die ihr applaudiert. Sie fühlt sich sichtlich unwohl in dieser Situation. Gene nimmt sie beherzt an die Hand und verkündet, er werde sie in Sicherheit bringen. Er fährt sie in seinem Wagen nach Hause. Gene macht Amelia Komplimente. Sie sei wirklich so schön, wie die Frau in der Menge gesagt hätte. Amelia lächelt. Sie fahren an einer Gruppe Hilfsbedürftiger vorbei, die in einer langen Schlange an einer Suppenküche anstehen. Es sei alles so lächerlich, angesichts dessen, was sich in der Welt tue, sinniert Amelia laut. Warum es das Schicksal mit ihr so gut meine, fragt sie sich. Sie habe ihren Ruhm verdient und solle ihn genießen, antwortet ihr Gene. Sie solle nur sie selbst sein, rät er ihr. Sie wisse nicht mehr,

wer sie sei, stellt Amelia bestürzt fest. Sie sei das Mädchen aus Kansas, das „pure hooey“ sagt, erklärt ihr Gene amüsiert. Amelia lächelt und schaut Gene daraufhin lange an. Erstaunen und Zuneigung liegen in ihrem Blick.

Auch für die zweite Begegnung von Amelia und Gene ist eine besondere Vertrautheit kennzeichnend sowie der Eindruck, dass sie zusammen eine Einheit und einen Schutzraum vor der bedrohlichen Außenwelt bilden. Wieder ist es Gene, der Amelia gewissermaßen rettet, der eine beruhigende Wirkung auf sie ausübt und der sie an ihre wahre, eigentliche Identität erinnert. Und wie so häufig in Nairs Filmen ist es eine Autofahrt, auf der sich zwei Menschen näher kommen. Im Gegensatz zu dem plötzlichen Kuss zwischen Amelia und George im offenen Cabrio hat das innige Gespräch zwischen ihr und Gene in dem geschlossenen Wagen, der ruhig durch die Nacht gleitet und trotz Amelias Empathie für die Armen vor der Suppenküche letztlich von dem Elend auf den Straßen unberührt bleibt, eine intime und vertraute Stimmung.[1287]

Kurze Zeit nach ihrer zweiten Begegnung beginnen Amelia und Gene ihre Affäre. Es ist ein Abend, an dem sie zunächst als Geschäftspartner zusammenkommen. Sie treffen sich, anfangs mit einem weiteren Geschäftspartner, in einem Nachtclub, um die Einführung von Kurzstreckenflügen für Passagiere zu planen. Die Sequenz beginnt mit einer Einstellung auf die Band und die Sängerin des Abends, die eine Interpretation des Cole Porter-Klassikers *You Do Something to Me* singt und sich betont verführerisch dazu bewegt. Außerdem trägt sie ein goldenes Kleid, bei dem ihre Beine beinahe ganz freiliegen. Der Kamerablick verstärkt den Eindruck der Laszivität, indem er von ihren Füßen angefangen langsam an ihrem Körper empor fährt, im Grunde einen unverhohlen begehrlichen Blick imitierend. Dann entfernt sich die Kamera von der Bühne, bewegt sich in einer langsamen Fahrt durch eine Gruppe tanzender Paare hindurch und dreht sich mit ihnen, bevor es einen Umschnitt auf einen Tisch gibt, an dem die drei Geschäftspartner beisammen sitzen. Später am Abend sitzen Amelia und Gene nur noch zu zweit an einer Bar in einem ruhigeren Nebensaal des Clubs. Amelia sieht traurig und nachdenklich aus. Sie blickt sich um. Dann macht sie Gene auf eine Frau aufmerksam, die an einem Nebentisch mit einer Freundin plaudert. Sie sei wunderschön, sagt Amelia. Gene reagiert erstaunt: Sie sei die einzige Frau, die er kenne, die auf andere hübsche Frauen aufmerksam mache.

1287 Auffällig ist hier auch, dass die Begegnung zwischen Gene und Amelia durch den kleinen Gore eingeleitet wird. Amelia wird auf ihn aufmerksam, als sie nach ihrem Vortrag Autogramme verteilt. Auch Gore bittet sie um eine Unterschrift. Während Amelia auf die hysterisch wirkende Masse der Fans beinahe mechanisch reagiert, ist Gore der Einzige unter ihnen, dem sie sich wirklich zuwendet und zu dem sie Kontakt aufnimmt. An dieser Stelle bleibt sich Mira Nair treu: Wieder einmal ist es ein Kind, das durch besondere Wahrhaftigkeit eine Verbindung möglich macht und dem die Rolle eines Mittlers zukommt.

Sie habe schöne Beine, fährt Amelia fort, nicht so wie ihre! Gene ist noch verblüffter. Ob sie aus diesem Grund immer Hosen trage? Amelia lächelt und nickt. Er habe gedacht, sie wolle bloß immer zu den Jungs dazugehören, so Gene. Das mag früher gestimmt haben, aber heute nicht mehr, erklärt Amelia und schaut nachdenklich beiseite. Nach diesem Gespräch gehen die Beiden gemeinsam und wortlos zum Fahrstuhl. Als sich die Fahrstuhltüren schließen, beginnen sie sich leidenschaftlich zu küssen. In einer kurzen Naheinstellung ist Genes Hand zu sehen, die Amelias Rücken umfasst und an der er deutlich erkennbar einen Ehering trägt. Als sich die Türen wieder öffnen, endet die Szene.

Das zentrale Thema dieser Sequenz ist auf der einen Seite Amelias Unsicherheit über ihre Weiblichkeit und ihre Rolle als Frau, auf der einen Seite ihr Ideal, den Männern möglichst gleich zu sein. Dass sie diese Unsicherheit gegenüber Gene offenlegt, bestätigt ihr Vertrauensverhältnis zu ihm. Die Atmosphäre der Sequenz wird zu Beginn durch die stark weibliche Präsenz der Sängerin, das sinnliche Element des Tanzens und ein gefühlvolles Liebeslied geprägt, das zugleich den mondänen Zeitgeist zu Beginn der dreißiger Jahre widerspiegelt. Amelia befindet sich im Gegensatz dazu auf der nüchternen Seite der Abendgesellschaft, in der nämlich Geschäftliches diskutiert wird. Auch erscheint sie als ein ebenbürtiges Mitglied unter den Männern. Doch eben diese Rolle macht sie offenbar nachdenklich, traurig und unzufrieden. So wird in dieser Szene keine glücklich emanzipierte Frau dargestellt, sondern eine unentschlossene Frau, die eine große Sehnsucht nach der eigenen Weiblichkeit hat und die, wie auch schon die Szene im Badezimmer deutlich gemacht hat, in dieser Hinsicht voller Unsicherheit und Selbstzweifel ist. Die Zugehörigkeit zum exklusiven Kreis der Männer und die Mitbestimmung bei großen Geschäften scheint ihr im Vergleich zu dem Glück, schöne Beine zu haben und sie zu zeigen, bedeutungslos zu sein. Amelias Blick auf die Beine einer anderen Frau sind auch die Wiederholung des Kamerablicks, der zuvor an der Sängerin empor wanderte. Damit wird deutlich, wie stark sich ihre Selbstwahrnehmung mit dem angenommenen oder tatsächlichen Blick von außen deckt und wie wenig offenbar ihre eigene Perspektive für sie zählt. Der Beginn der Affäre mit Gene, mit dem die Sequenz schließt, soll offenbar als Ausdruck der Unabhängigkeit der Beiden verstanden werden. Darauf weist auch der Kamerablick auf Genes Ehering hin. In der Abfolge der Szenen jedoch, die Amelias Unsicherheit und Unzufriedenheit mit ihrer Rolle als Frau bloßlegen, kann die Szene im Fahrstuhl nicht überzeugen. Vielmehr als auf ein unabhängiges, selbstbestimmtes Gebärden, lässt diese Szene auf eine verzweifelte Reaktion auf die eigene Unentschiedenheit schließen. Der Kuss wirkt dabei beinahe wie eine Übersprungshandlung.

Entgegen den demonstrativen Darstellungen, die Amelia als eine emanzipierte, starke und autonome Frau erscheinen lassen sollen, zeigt sie ein zweiter Blick also als eine ambivalente, unsichere, oft hilflose und in besonderer Weise angepasste Frau. Ihre Beziehung zu George scheint durch ihren Traum vom Fliegen motiviert zu sein. Er kann sich in diesen Traum einfühlen. Vor allem aber kann er ihr für dessen Verwirklichung den finanziellen Rahmen bieten. Amelias Beziehung zu ihm wird als ein Deal inszeniert, als ein kühles Geschäft, aber auch als ein kameradschaftliches Bündnis. In beiden Fällen ist es jedoch Amelia, die sich seinen Bedingungen anpasst. Die Figur Genes wird als klassischer Gegenpart zu George etabliert. Amelias Beziehung zu ihm soll als ein Akt ihres freiheitlich ausgerichteten Lebens erscheinen, als eine Liebe, in der das Element der Rebellion steckt und die, im Vergleich zu dem Geschäftspakt mit George, auf der romantischen Idee einer Seelenverwandtschaft basiert. Doch wird bei genauem Hinsehen deutlich, dass ihre Beziehung durch ein Ungleichgewicht geprägt ist. Gene rettet Amelia scheinbar immer wieder aus der Bedrängnis durch die Anderen, auch aus einem Gefühl der Isolation. Doch behindert er sie dadurch auch darin, einen eigenen Zugang zu ihrer Umwelt zu finden. Besonders deutlich wird dies in der Szene ihrer gemeinsamen, nächtlichen Autofahrt. Amelia fügt sich in die Rolle der von ihm Behüteten und von außen Abgeschirmten. Hier ermutigt Gene sie darin, den Blick von der Realität abzuwenden und sich ganz auf sich selbst zu beschränken. Dass sie sich auch gemeinsam mit ihm in eine Form der Unfreiheit begibt, findet schließlich einen besonders passenden Ausdruck in dem Bild ihres Zusammentreffens im Fahrstuhl. Umgeben von eng aneinandergereihten Gitterstäben wirken sie, als befänden sie sich in einem Käfig.

5.10.5 Ist Nairs Amelia ein freier Mensch?

Der Film beginnt mit einer Szene, die mit dem Insert „Miami, Florida June 1, 1937“ versehen ist und die, so wird in ihrem Anschluss klar, ein Rückblick darstellt. Es handelt sich um den Moment, in dem Amelia zu ihrer großen und letzten Reise aufbricht, der Erdumrundung. Das erste Bild zeigt im Vordergrund die im Sonnenlicht glänzende Elektra, Amelias Turboprop-Flugzeug, an dem zwei Mechaniker arbeiten. Im Hintergrund sind Palmen, der Tower des Flugplatzes und eine große Menschenmasse auszumachen, die von dem Gebäude aus herunter winken. Die Kamera fährt nach oben und öffnet den Blick auf weitere Menschengruppen, die das Flugfeld säumen, jubeln und „Miss Earhart!“ rufen. Nach einem kurzen Umschnitt auf die Aussichtsplattform des Towers, der die Menschen in naher Rückenansicht zeigt, gibt es einen Schnitt auf ein erstes Bild

von Amelia. Das zeigt jedoch eigentlich nicht sie selbst, sondern ihre unklare Spiegelung auf der Metalloberfläche des Flugzeugflügels, auf dem sie hockt. Ein weiterer Umschnitt zeigt sie schließlich direkt und in Nah. Auf dem Flügel hockend, sich mit einer Hand an einer Halterung der Maschine festklammernd, in eine Fliegerjacke gekleidet und mit einem etwas starrem Lächeln posiert sie offenbar für die Menge und die anwesenden Fotografen. Die Kamera schwenkt nach rechts und nimmt damit George ins Bild, ihren Ehemann und Förderer, wie man später erfährt. Dabei ist zu sehen, dass Amelia mit ihrer zweiten Hand seine Hand umklammert. Auch George lächelt unentwegt in die Kameras der Reporter. Die folgende Einstellung weitet den Blick wieder zu einer Totalen und zeigt das Flugzeug sowie Amelia und George, umringt von den jubelnden Menschen mit ihren Kameras und Notizblöcken. Während sich die Kamera langsam entfernt, also von dem Geschehen zurückzieht, scheint die Menschenmasse Amelia und George immer näher zu kommen. Dann stellt ein Reporter eine Frage. Er möchte wissen, ob Amelia nach der Erdumrundung mit den Langstreckenflügen aufzuhören gedenkt. Nicht so lange noch ein Funken Leben in ihr stecken würde, sie fliege zum Vergnügen, antwortet Amelia. George, der sie dabei ansieht, nickt zustimmend. Die Kameraleute richten weiter ihre Objektive auf das Flugzeug und die Posierenden. Zum ersten Mal erscheint nun auch ein weiterer Akteur in Nah vor dem Flugzeug, es ist Amelias Navigator Frederick Noonan. Im Gegensatz zu dem Paar bringt er nur ein gequältes Lächeln zustande und schreckt genervt vor den grellen Blitzen der Fotokameras zurück. George lässt verlauten, dass es nun reiche. Das Ende der Eingangssequenz wird mit einem Abblenden in Schwarz markiert, auf dessen Hintergrund die Credits der Hauptdarstellerinnen und Hauptdarsteller fortlaufen.

Die Eingangssequenz dient der Einführung der Hauptprotagonistin und zeigt aufgrund der Rückblendenstruktur das Ende einer Entwicklung. Es ist also nicht die junge Amelia, die hier präsentiert wird, sondern die erwachsene Frau auf dem Höhepunkt ihrer Karriere. Zunächst ist an dieser Sequenz auffällig, dass Amelia eindeutig als eine stark umschwärmte, jedoch nicht als eine autonom agierende Frau erscheint. So steht sie nicht frei und für sich selbst da, sondern verharrt in einer hockenden, verkrampften Körperhaltung, während sie einerseits nach dem Flugzeugrumpf und andererseits nach der Hand ihres Mannes greift. Der Gesamteindruck ist beinahe der einer Hilflosigkeit; sie befindet sich offenbar zwischen den beiden Polen, die ihr im wortwörtlichen Sinn Halt geben. Dass es ihr Ehemann ist, der die Situation ihres Stillhaltens und des Ablichtens ihrer Person durch die Fotografen schließlich beendet, verstärkt den Eindruck ihrer Unselbstständigkeit. Wie unangenehm die Situation inmitten der Menge und blitzenden Kameras sein muss, wird durch die Reaktion des Navigators dargestellt; er verfügt wohl über weniger professionelle Disziplin als die Beiden.

Dass Amelia in dieser Szene trotz ihrer Selbstbeherrschung weder Kraft noch Autonomie, Stolz oder geschweige denn Selbstbewusstsein ausstrahlt, ist ganz besonders auf dem Hintergrund verwunderlich, dass diese Szene bereits im Jahr 1937 spielt, als sie also schon lange eine gefeierte Nationalheldin ist. Obwohl sie von den Menschen so umschwärmt und verehrt wird, nimmt sie keinen direkten Kontakt zu ihnen auf. Die Bewunderung erscheint ihr vor allem als Bedrängnis. Amelias Antwort auf die Frage des Reporters hat einen trotzigen, einen kämpferischen und beinahe abwehrenden Unterton. Und obwohl sie von all den Menschen umringt ist, die ihre ganze Aufmerksamkeit auf sie richten, wirkt sie seltsam isoliert. Das Bild ihrer nur verschwommenen Spiegelung ganz zu Beginn der Sequenz kann damit als ein Sinnbild für das Verschwinden ihrer eigentlichen Person gewertet werden sowie als ein Sinnbild für ihr Bemühen, den Menschen als Projektionsfläche zu dienen, ihnen das widerzuspiegeln, was sie von ihr als öffentliche Person erwarten. Ihre erstarrte Pose wirkt einmal mehr wie ein Sich-Fügen.

Im weiteren Verlauf des Films, der die Geschichte Amelias chronologisch nachvollzieht, wird ihr Leben auf der Erde, in ihren Rollen als Nationalheldin, als Partygast, als Geschäftsfrau, als Ehefrau und als Geliebte immer wieder in einer Art dargestellt, die das Element der Bedrängnis und der Einengung deutlich betonen. Dazu gehört der Kamerablick aus der Aufsicht, der Verschachtelungen zeigt und der als individuelle Perspektive Amelias identifiziert werden kann. So gibt der Blick von oben auf einen Innenraum selten eine Atmosphäre der Wohnlichkeit, der Gemütlichkeit oder des Einladenden preis oder erscheint gar als ein Schutzraum. Mit den Balustraden, gedrehten Treppensteigen, gebogenen Decken und den vielen Wänden zeigt er vielmehr eine verwinkelte Welt, in der man sich winden und geschickt verhalten muss, um wortwörtlich nicht anzuecken.

Zwischen den beiden Szenen, in denen Amelia und George als Liebespaar zusammenfinden und in der sie Gene kennenlernt, gibt es eine Szene, die sie vor einer Schulklasse zeigt. Amelia hält einen Vortrag. Sie trägt ein schlichtes, weites, weich fließendes, hellblaues Seidenkleid. George hatte sie kurz zuvor aufgefordert, für diesen Termin ihre praktische Arbeitskleidung gegen ein Kleid zu tauschen. Amelia ist seiner Aufforderung also gefolgt und hat sich der weiblichen Rolle, wie sie von ihm definiert wird, gefügt. Nach ihrem Vortrag erkundigt sich eine junge Zuhörerin bei Amelia, ob sie bei ihren Flügen keine Angst verspüren würde. Amelia erzählt daraufhin von ihrem Gefühl, als sie den Atlantik überquert hat: Es sei gewesen, als wären der weite Himmel und das Wasser unter ihr verschmolzen, als wäre sie an einem Ort, an dem es schlicht, sicher und wunderschön sei, und an dem alles fassbar wäre. Während sie in schwärmerischem, beinahe entrücktem Tonfall spricht, zeigt der Film Bilder eines hellblau leuchtenden Himmels und des Ozeans, der aus einer steilen

Vogelperspektive zu sehen ist und der, bis auf zwei auftauchende Wale, eine weite und leere Fläche bildet.

Diese Bilder des klaren Himmels und des weiten Ozeans mögen entweder ihrer Erinnerung oder aber ihrer Vorstellungskraft entspringen. In jedem Fall sind es innere Bilder, die sie in sich aufsteigen lässt und die für sie einen Sehnsuchtsort abzubilden scheinen. Dieser Sehnsuchtsort findet in der gegenwärtigen Situation seinen Widerhall in ihrer Kleidung, das heißt in der hellblauen Farbe und dem Material ihres weich fallenden Kleides. Es war die Frage nach der Angst, die diese Bilder in ihr heraufbeschworen haben. Sie entfalten eine unmittelbar beruhigende Wirkung. „Alles fassen zu können", wie sie den Zustand in den Lüften auch beschreibt, heißt im Grunde, die Kontrolle zu haben und die Welt zu verstehen. Mit dieser Phantasie, materialisiert in dem Kleidungsstück, das eigentlich Ausdruck ihrer Anpassung ist, setzt Amelia der Fremdbestimmung etwas entgegen; die Weite des Raums erscheint als das Gegenbild zu der Enge und Unübersichtlichkeit. Hier wird deutlich, dass sich Amelia trotz ihrer äußeren Anpassung in ihrem Inneren einen Raum der Freiheit bewahrt hat. So ist das Fliegen, ihr Leben in der Luft, als ein Zustand oder Ort zu verstehen, in dem sie im Gegensatz zu ihrem Leben auf der Erde Autonomie, damit in gewisser Weise Freiheit empfinden kann. Es ist ihr Refugium. In der Luft, sagt sie einmal auch, fühle sie sich „Zuhause". Während die Kameraperspektive aus der Aufsicht beziehungsweise Amelias Blick auf das Leben auf der Erde – als ein in der Regel auf zwischenmenschliche Interaktion gerichteter Blick – zum Ausdruck der Isolation, der Einsamkeit und der Fremdheitsgefühle der Protagonistin wird, erweist sich damit der Blick, der sich auf eine freie Fläche und auf ozeanische Weiten richtet, als die typische Perspektive der Fliegerin Amelia, als Ausdruck ihrer Unabhängigkeit, ihrer inneren Freiheit und Stärke.

Die Szene, die sich an die erste Begegnung von Amelia und Gene anschließt, zeigt einen zutiefst betrübten George, der sich mit Whiskey betrinkt. Als sich Amelia zu ihm gesellt, macht er ihr plötzlich einen Heiratsantrag. Er stellt ihr jedoch keine Frage, sondern er fordert sie regelrecht auf, ihn zu heiraten. Amelia verneint. Ein erfülltes Leben könne sie sich nur alleine vorstellen. George redet auf sie ein. Er möchte sie von seinem Plan überzeugen, ihr Leben mit ihm zu teilen. So greift er nach ihrer Hand und hält sie fest. Amelia entzieht sich seinem Griff und beginnt, eine Geschichte zu erzählen. Sie erzählt davon, wie sie im Alter von sieben Jahren von ihrem Vater einen eigenen Globus geschenkt bekam und wie sie Stunden damit zugebracht hatte, ihn zu drehen, um all die außergewöhnlichen Namen der weitentfernten Orte zu lesen und wie sie davon geträumt habe, all diese Orte eines Tages „als Weltenbummler, als Reisende, als Vagabund" zu besuchen. Sie wolle frei sein, spricht sie weiter mit großem Nachdruck, sie wolle ein Vagabund der Lüfte sein! Er werde ihr auf dem

Weg dorthin helfen, erklärt George, der ihr aufmerksam zugehört hat. Sie lächelt, doch in ihrem Gesichtsausdruck liegen eine Traurigkeit und ein Ausdruck von Resignation. Der weitere Verlauf des Films zeigt, dass sie sich auch diesmal dem Wunsch Georges fügen wird. Sie wird der „Verlockung eines engen Käfigs" nachgeben, wie sie die Ehe zu einem späteren Zeitpunkt einmal bezeichnen wird. Sie wird ihn heiraten.

Diese Szene zeigt einmal mehr, dass Nairs Amelia nicht per se ein freier Mensch ist, sondern dass sich dieser Zustand für sie auf den Moment des Fliegens beschränkt sowie auf Momente der Introspektion, auf ihre Träume, Visionen, aber auch Erinnerungen, an die sie mit entrücktem Gesichtsausdruck denkt. Beides sind dies Augenblicke der Losgelöstheit und der Distanzierung von den anderen. Mira Nairs Amelia ist eine Frau, die im Grunde in einer Isolation, einer Art inneren Emigration lebt, die sie durch besondere Anpassung an die Außenwelt offenbar sogar vor sich selbst zu kaschieren weiß. Ihre Orientierung an der Außenperspektive und an Rollenbildern und -grenzen ist entgegen dem ersten Anschein sehr ausgeprägt. Ihr Gespür für sich selbst bleibt dagegen nebulös und verschwommen. Nairs Amelia wird als eine Frau inszeniert, die sich inmitten von Menschen befindet und doch abgekapselt und beziehungslos ist und die sich stets fremd zu fühlen scheint. Umschwärmt zu sein, lähmt sie. In Gesellschaft handelt sie als ein Abbild ihres Selbst; das Original ist nicht greifbar. Dass sie der Außenwelt maskenhaft begegnet, zeigt schon die Eingangssequenz.

Der Psychoanalytiker und Autor Hermann Argelander legt in seiner charakteranalytischen Fallstudie *Der Flieger* das Beispiel eines Mannes dar, der ihn wegen Kontaktstörungen aufsuchte. Im Gegensatz zu seiner Unfähigkeit, ausfüllende und dauerhafte Beziehungen zu seinen Mitmenschen zu führen, war dieser Mann in beruflicher Hinsicht außergewöhnlich erfolgreich. Neben dem Jagen gehörte das Segelfliegen zu seinen großen Leidenschaften und Fähigkeiten und hatte, so zeigte die Analyse, eine essentielle Funktion: „Das Fliegen wurde zu einem Merkmal seines Charakters"[1288], so Argelander. Weiter erinnert er daran, dass die „Aufhebung der natürlichen menschlichen Körpersphäre"[1289] ein Urbedürfnis sei: „Es handelt sich um Urträume des Menschen, fliegen zu können, auf dem Wasser zu wandeln, durch Kontinente und Ozeane zu reisen oder sogar ins Weltall vorzustoßen."[1290] In seinem besonderen Fallbeispiel diagnostiziert der Analytiker jedoch eine primär-narzisstische Störung, deren Wurzeln in Erlebnissen einer frühkindlichen Phase liegen. Weil das Trauma der Auflösung der „nutritiven Einheit mit seiner Mutter"[1291] nicht überwunden werden könne,

1288 Argelander, S. 107.
1289 Argelander, S. 25.
1290 Argelander, S. 25 f.
1291 Argelander, S. 67.

strebe der Patient in seinem Erwachsenenleben an, „nur noch eine Abhängigkeit von ‚sich selbst' zu haben."[1292] Fliegen bedeuteten für ihn Selbstständigkeit und Unabhängigsein, so berichtete der Patient.[1293] Er vertraue sich einem Element an, das ihn „alle Freiheiten spüren"[1294] lasse. Während des Fliegens erlebe der Patient, der auf der Erde vor Verbindungen zu anderen zurückscheue, eine „(…) Form symbiotischer Vereinigung mit einer elementaren Welt, (…), der Luft (…)." [1295] schreibt Argelander. Damit fände eine „Objektverschiebung" statt, die „mit einer erheblichen Icherweiterung einher(geht)."[1296], so der Autor weiter. Diese Verschiebung, eine „Verwandlung des konturierten in ein diffuses, apersonales Objekt"[1297] ohne örtliche Begrenzung, so wie es nur den Elementen Wasser und Luft zueigen sein kann, bezeichnet er an anderer Stelle auch als „ozeanisches Gefühl."[1298] Das Überwinden der Schwerkraft, das Gefühl der Verschmelzung mit dem Naturelement vermittelt den Eindruck der vollkommenen Beherrschung der Situation sowie einer Sicherheit: „In der Luft oder im Wasser kann ihm wie im Mutterleib nichts zustoßen".[1299] In der vollkommenen Losgelöstheit in objektlosen Weiten verliert die Angst vor Trennung und Abhängigkeit seine Bedrohlichkeit.

Argelander beschreibt in seiner Fallstudie die typische Form einer narzisstischen Störung. Diese lässt sich nicht schlicht auf die Filmfigur Amelia übertragen, zumal der Film keine Pathogenese zeigt und es keine Hinweise darauf gibt, dass intendiert gewesen wäre, eine narzistische Störung bei Amelia dazustellen. Und dennoch gibt es ein interessantes Maß an Übereinstimmung zwischen den Phänomenen und Charakteristika, die der Psychoanalytiker in seinem Beispiel beschreibt, und den Schlüssen, die sich aus der Untersuchung der Filmszenen ergeben haben. Das Fliegen, so wurde deutlich, ist für Amelia letztlich nicht Ausdruck ihres besonders freiheitlichen Geistes, sondern ist als Versuch zu werten, das ozeanische Gefühl als dominantes Lebensgefühl herzustellen und damit bestimmten Situationen auszuweichen.

An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich mit der Verfilmung der Lebensgeschichte einer anderen berühmten Fliegerpersönlichkeit an. In *Aviator* (USA 2004) zeigt Martin Scorsese das Portrait eines hochneurotischen Mannes, dessen Leben durch soziale Niederlagen und Unsicherheiten auf der einen Seite und von einer außergewöhnlichen Karriere und Rekorden auf der anderen Seite gekenn-

1292 Argelander, S. 67.
1293 Vgl. Argelander, S. 38.
1294 Argelander, S. 38.
1295 Argelander, S. 39.
1296 Argelander, S. 39.
1297 Argelander, S. 39.
1298 Argelander, S. 26.
1299 Argelander, S. 56.

zeichnet war. Die Verfilmung der Lebensgeschichte des Flugpioniers Howard Hughes weist eine Reihe von Ähnlichkeiten mit Mira Nairs *Amelia* auf, jedoch auch klare Unterschiede. Eine deutliche Ähnlichkeit ist zunächst an der Ästhetik festzumachen, die den Zeitgeist der zwanziger und dreißiger Jahre in Amerika widerspiegelt. Zum einen geschieht dies etwa durch die fiktiven Wochenschau-ausschnitte, zum anderen zum Beispiel durch Szenen in Lokalen und Nachtclubs mit Bands und Tanz, in der eine dynamische Kameraführung den Schwung und die vibrierende Atmosphäre dieser Lebenswelt wiedergibt. Bevor man den Schluss zieht, Mira Nair habe sich stilistisch an Scorsese orientiert, ist festzuhalten, dass Howard Hughes und Amelia Earhart zeitgleich lebten und dass diese Zeit nicht zuletzt durch die Kriegssituation offenbar günstig für Fortschritte in der Luftfahrt war. Aufschlussreich ist vor allem der Vergleich der Persönlichkeiten Hughes und Earharts. So empfinden sich beide selbst als Außenseiter, als nicht integriert in der Gesellschaft, in deren Mitte sie sich dennoch mit Erfolg bewegen. Beide empfinden sie die Außenwelt primär als bedrohlich und sind voller Misstrauen, was menschliche Kontakte und Bindungen betrifft. Im Fall Howard Hughes äußert sich dies sogar in einer konkreten Unfähigkeit, seine Umwelt und seine Mitmenschen zu berühren. Beide sind sie umschwärmte Menschen, für die die Aufmerksamkeit jedoch zur Last wird; Fans und Reporter verschwimmen vor ihren Augen zu einer monströsen, entindividualisierten Masse. Beide sind sie von großem Ehrgeiz angetrieben und von der zum Teil größenwahnsinnigen Vorstellung, keine Grenzen akzeptieren zu müssen. Diese Eigenschaft bringt sie in große Gefahrensituationen, macht sie aber auch zu Rekordbrechern und Pionieren in der Luftfahrt. Obgleich in *Aviator* und *Amelia* letzten Endes verschiedene Themen im Vordergrund stehen und obgleich sich Hughes und Earhart in ihrem konkreten Interesse am Fliegen unterscheiden, kann der Vergleich der beiden Filme und der Persönlichkeiten der Protagonistin und des Protagonisten dennoch dazu dienen, noch einmal die enge Verknüpfung des Themas Fliegen mit narzisstischen Charakterzügen deutlich zu machen.

Entgegen der vernichtenden Kritik, mit der auf Nairs *Amelia* reagiert wurde, kann hier festgestellt werden, dass der Regisseurin in ihrer Inszenierung etwas Bemerkenswertes gelungen ist. Jenseits der plakativen Äußerungen Amelias, was ihre Motive zu fliegen betrifft,[1300] und offenbar ohne, dass Nair bewusst den Fokus darauf gelegt hätte geschweige denn, dass sie sich im Rückblick dazu geäußert hätte, wurde das Portrait einer Frau geschaffen, die sich sehr nah am Typus einer narzisstisch gestörten Persönlichkeit bewegt. Wird Nairs Amelia vor diesem Hintergrund betrachtet, ergibt sich das stimmige Bild eines Menschen,

1300 Gemeint ist etwa, wenn sie ihren Drang zur Bewegung auf die Reiselust ihres Vaters zurückführt, davon spricht, dass das Fliegen ihr erlaube, sich in alle Richtungen zu bewegen oder die herausfordernde Frage in den Raum wirft: „Who wants a life in prison and safety?“

das dessen herausragende Leistungen und wortwörtlichen Höhenflüge ebenso wie dessen Unsicherheiten und Unentschiedenheiten mit einschließt.

5.10.6 Ist Nairs Amelia neugierig auf die Welt?

Mira Nairs Amelia soll nicht nur eine Frau sein, die durch einen Drang nach Freiheit, sondern auch durch eine unbändige Neugierde auf die große, weite Welt angetrieben wird. Diese Neugierde und Reiselust, die Sehnsucht eine Weltenbummlerin zu sein, scheint in ihrer Idee von der Weltumrundung zu gipfeln. Die besondere Reise, die auch im Leben der realen Amelia Earhart den Höhepunkt ihrer Fliegerkarriere markieren sollte und stattdessen ihr Leben beendete, wurde als Ausgangspunkt der Geschichte des Films gewählt und findet auf einer eigenen temporalen Ebene statt. Sie stellt die Gegenwartssituation dar, während alle anderen Szenen den Erinnerungsstrom Amelias, ihre Reflexion des Erlebten abbilden. Dieser Rückblick wandelt sich in dem Augenblick zur Gegenwart, in dem Amelia stirbt. Mit ihrem Lebensende endet auch der Erzählstrang ihrer Weltumrundungsreise. Die letzte große Reise, der auch Amelias Voice-Over zuzuordnen ist, ist eine in räumlicher und zeitlicher Hinsicht klar abgegrenzte Situation. Sie bildet eine Art Metaebene, von der aus Amelia in doppelter Hinsicht eine Außenperspektive einnimmt: Sie überblickt das Gesamte sowohl in der Retrospektive als auch aus der Höhe. So wie Amelias Gedankenstrom, ihre innere Einkehr, ein vorübergehend losgelöstes Moment von der Außenwelt ist, so kann der Flug, der Augenblick der Reise, kein dauerhaftes Moment sein. Amelia Isolation wird auch dadurch nicht gebrochen, dass sie sich den relativ engen Raum des Flugzeugs mit ihrem Navigator teilt. Durch die eindeutige Raumaufteilung und nicht zuletzt durch den ohrenbetäubenden Lärm während des Flugs sind die Beiden klar voneinander getrennt. Lediglich über Handzeichen oder aber durch ein System, bei dem sie kleine Briefe an einer Leine hin- und herschieben, können sie miteinander kommunizieren. Immer wieder wird die in jeder Hinsicht außergewöhnliche Situation der Erdumrundung Amelias verdeutlicht, indem die Maschine selbst in den Blick genommen wird: Aus noch höherer Perspektive zeigt die Kamera, wie sie unterschiedliche Landschaften von zum Teil abstrakter Schönheit überfliegt. Zu sehen sind verschiedene Meere, Wüstenlandschaften, Gebirgsketten, weite Savannen und Wälder. Die Welt erscheint aus dieser Perspektive als eine Idylle, in der sich alles Konkrete in Muster aus Farben und Formen auflöst. Die Zwischenlandungen sollen nun die Momente sein, so behauptet es der Film, in denen die Fliegerin in einen direkten Kontakt mit der Welt tritt und ihre Neugierde auf das Fremde und die große, weite Welt stillt. Eine Bildunterschrift, deren Schriftart verdeutlichen soll, dass

es sich um die handschriftliche Aufzeichnung Amelias handelt, gibt jeweils einen Hinweis auf den Ort sowie über die noch bis zum Ziel verbleibenden Meilen. So fliegt Amelia über Gambia, wo sie jedoch keinen Zwischenstopp einlegt, weiter nach Gao, Mali, wo sie landet, dann weiter an einen unbenannten Ort, der offenbar ebenfalls in Afrika liegt, weiter nach Kalkutta, Indien und schließlich nach Lae, Neuguinea.

Bei ihrem Flug über Gambia beobachtet Amelia voller Verzückung eine Herde Oryxantilopen, die über eine weite Steppe galoppieren. Menschliche Zivilisation ist nirgends zu sehen. Amelia ruft ihren Navigator herbei, um ihm die Tiere zu zeigen. Er solle schauen, wie frei sie seien, frei von Zwang und Zeitplänen! schreit sie gegen den Fluglärm an. Der Landeanflug auf Gao wird zunächst ebenfalls mit dem Blick auf eine Herde wilder Tiere, die friedlich auf einer freien Fläche grasen, eingeleitet. Bei der Landung selbst werden die Reisenden dann von einer großen Kinderschar in Empfang genommen. Winkend rennen die Kinder neben dem Flugzeug her, bis es zum Stehen gekommen ist. Sie laufen Amelia und ihrem Navigator Fred stürmisch entgegen, sobald diese ausgestiegen sind. Beide Hände zum Gruß erhoben geht ihnen Amelia zaghaft, aber fröhlich entgegen. „Hallo!“ ruft sie ihnen lachend zu. In diesem Moment wechselt die Kameraperspektive, die nun stark verwackelte Bilder der Kinder zeigt, wie sie aufgeregt auf- und abspringen und laute Jubelschreie von sich geben. Auch Erwachsene haben sich mittlerweile dazugesellt. Die Menschen befinden sich in unmittelbarer Nähe zur Kamera; es wird deutlich, dass es sich um die subjektive Sicht Amelias handelt, die nun von allen umringt wird. Mit dem folgenden Umschnitt wechselt die Kameraperspektive wieder. Zu sehen ist diesmal Amelia, die mit einer Handkamera Filmaufnahmen macht. Ein nun einsetzendes ratterndes Filmgeräusch verdeutlicht zusätzlich, dass Amelia hier selbst als Hobby-Filmerin tätig ist. Der nächste Umschnitt gibt schließlich erneut Eindrücke wieder, die Amelias Kamera entstammen. Sie hat ihren Blick diesmal auf Fred gerichtet, der sie auffordert, ihm die Kamera zu übergeben. Die Bilder verlieren für einen Moment gänzlich den Fokus, bevor noch einmal Amelia zu sehen ist, die sich inmitten des bewegten Menschenpulks befindet. Offenbar hat sie Fred die Kamera ausgehändigt. Ein nun einsetzender Umschnitt läutet nach der tumultartigen Situation unmittelbar eine Beruhigung ein: In langsamer Fahrt wandert der Blick der Kamera das Geflecht eines Hüttendachs ab, das nur vereinzelt Sonnenlicht durchlässt. Auf der akustischen Ebene unterstreicht sanfte Flötenmusik den Stimmungswechsel. Die Kamera senkt den Blick und zeigt Amelia, die alleine in dem leeren, dunklen Raum steht und sich umblickt. Dann beginnt sie, die Struktur der Lehmmauer zu erkunden, indem sie sie vorsichtig abtastet. Sie erlebe ein herrliches Abenteuer, sie fliege um die Welt, spricht ihre Stimme dazu aus dem Off. Die Kamera wird wieder zu einer subjektiven und

zeigt Amelias Blick aus der Hütte heraus auf steppenartige Natur sowie auf einen Mann mit einer Ziege. Dabei wird deutlich, dass sie sich in einem tunnelartigen Gebäude befindet. Dessen Ausgang ist so schmal, dass lediglich ein kleiner Streifen Land sichtbar wird. Keine Grenzen, nur Horizonte, spricht Amelias Voice-Over weiter und resümiert dann: Das sei die totale Freiheit. Zu ihren Worten schwenkt die Kamera wieder gen Himmel und fokussiert dann das verästelte Hüttendach. Lediglich durch kleine Zwischenräume leuchtet der strahlend blaue Himmel hindurch. Damit endet die Szene dieses Zwischenstopps. Die folgende Szene zeigt Amelias Elektra, die im ruhigen Flug über menschenleeres, afrikanisches Land gleitet. Wortlos und lächelnd löst Amelia ihr Halstuch, öffnet das Fenster und lässt das Tuch hinausfliegen. Mit einem Match Cut wechselt die Szene in den Rückblick. Ausgehend von den wehenden Vorhängen am Fenster von Georges Schlafzimmer in New York wandert die Kamera durch den Raum und wendet sich schließlich Amelia in einer Ecke des Raums zu, die gerade damit hadert, ob sie ihn nun heiraten soll oder nicht.

Der nächste Zwischenstopp in Afrika beginnt mit dem Blick auf ein einfaches, hohes Lehmgebäudes, an dessen Außenwand Holzpfähle hineingerammt sind. Wieder demonstriert der Kamerablick Amelias Sicht durch ihre Handkamera, wie durch das Filmgeräusch und die leichte Verwackelung des Bilds deutlich wird. Diesmal sind keine Menschengruppen zu sehen, lediglich ein paar wenige Ziegenhirten und einige ihrer Tiere säumen den Bildrand. Ein Umschnitt zeigt nun Amelia mit ihrer Kamera. Sie wandelt durch einen aus Lehm gebauten, niedrigen Gang und richtet die Kamera auf einen bestimmten Punkt. Es ist Fred, wie der folgende Umschnitt verdeutlicht. Fred klettert an den Holzpfählen des Lehmgebäudes empor. Was das wohl sei, fragt er Amelia. Es ist wunderschön, antwortet sie ihm und lässt die Kamera sinken, um das Gebäude direkt anschauen zu können. Dann filmt sie wieder Fred, wie er das Gebäude hinuntersteigt, nach einer Ziege greift, an ihr zieht und scherzt, dies sei wie mit Amelia zu arbeiten. Sie muss über das Schauspiel lachen.

Der Zwischenstopp in Kalkutta beginnt mit einem düsteren Szenario: Es ist schon dunkel und es regnet in Strömen. Amelia und Fred stehen in einer öffentlichen Garküche, vereinzelt sitzen Leute an Tischen. Die Beiden diskutieren heftig. Im Hintergrund steht ihre Elektra, was verdeutlicht, dass sie sich also auf dem Flughafengelände befinden. Amelia möchte auf der Stelle starten, Fred möchte abwarten, bis sich das Unwetter gelegt hat. Ein Angestellter hinter dem Tresen der Küche reicht Amelia ein Glas Tee. Sie bedankt sich kurz, nimmt einen Schluck, stellt das Glas beiseite und fordert Fred auf, ihr nun zu folgen. Sie rennen durch den Regen zur Elektra und starten. Die nächste Szene zeigt sie bei ihrer Ankunft in Lae, Papua Neuguinea. Auch hier landen sie im strömenden Monsunregen und setzen sich an eine Bar, die an das Flugfeld angrenzt. Um sie

herum ist eine reine Naturlandschaft, mittendrin steht ihre Elektra. Auch hier beschränkt sich der Bewegungsradius von Amelia und Fred also auf das Flughafengelände. Nicht einmal die nähere Umgebung erkunden sie. Besonders hier, in Lae, ist außerdem auffallend, dass die Bar vorwiegend von westlichen Gästen bevölkert wird; bedient werden sie von Neuguinesern. Auch hier baut sich eine große Anspannung zwischen den beiden Reisenden auf. Fred, der betrunken ist, verliert seine Hemmungen und spricht Amelia auf ihr unkonventionelles Leben mit zwei Männern an ihrer Seite an. Gleichzeitig macht er ihr das Angebot, es auch einmal mit ihm zu versuchen. Amelia steht auf. Sie erwarte, dass er am nächsten Morgen pünktlich zum Weiterflug erscheine, sagt sie und geht. Dann läuft sie zu einer Funkstation und telefoniert mit George. Es wird ihr letztes Gespräch. Sie tauschen Liebesschwüre aus und schmieden Pläne für die Zukunft. Am nächsten Morgen versöhnen sich Amelia und Fred. Neuguineser mit nacktem Oberkörper helfen dabei, dass Flugzeug zu reinigen und zu beladen, einige westliche Helfer, die an ihrer hellen Haut und ihrer akkuraten Kleidung zu erkennen sind, betanken es. Ein paar andere, ebenfalls eher vornehm gekleidete Weiße beobachten das Ganze durch Ferngläser von der Terrasse der Bar aus. Schließlich startet die Elektra.

Ihre Überquerung Gambias, bei der Amelia hingerissen, bewundernd, beinahe neidisch von der großen Freiheit der Antilopen schwärmt, findet relativ zu Beginn des Films statt. So dient diese Szene offenbar dazu, Amelia zunächst einmal als eine Figur mit großer Freiheitsliebe einzuführen. Der zweite Blick auf diese Szene lässt das afrikanische Land jedoch als reine Projektionsfläche der Protagonistin erscheinen. Ihre Aufmerksamkeit für die agilen Tiere und deren weitem Lebensraum scheint keinem ernsthaften zoologischen Interesse zu entspringen, sondern vielmehr als Metapher für ihr eigenes Bedürfnis nach Beweglichkeit und Selbstbestimmung zu fungieren. Auch fällt hier bereits auf, dass die Abwesenheit von Menschen Teil des Szenarios ist, das Amelia fasziniert. Die Ankunft in Mali gestaltet sich für sie dagegen auf eine Weise, wie sie es aus ihrem Heimatland gewöhnt ist: Jubelnd nimmt man sie in Empfang, sie ist ein umschwärmter Star. Die Menschen erhalten kein individuelles Gesicht, sondern bilden eine Masse, die derjenigen gleicht, von der Amelia auch in Amerika oder anderswo auf der Welt umringt und bejubelt wird. So ist die einzige Funktion, die die Anwesenheit der Dorfbewohner dramaturgisch erfüllt, die Verdeutlichung ihrer überschwänglichen Freude über die Ankunft der berühmten, weitgereisten Fliegerin. Hier wie dort reagiert Amelia freundlich, aber passiv, und ihrer Rolle entsprechend. Die Unbefangenheit und Begeisterung, mit der man sie erwartet, scheinen unmittelbare zwischenmenschliche Beziehungen leicht möglich zu machen. Doch die Kamera, die Amelia vor ihr Gesicht hält, dient ihr offenbar als Instrument der Distanzierung und entfaltet dabei eine

geradezu symbolhafte Wirkung. Sie ist für Amelia auch ein Mittel, in der unübersichtlichen Situation dennoch ein Stück weit die Kontrolle, den wortwörtlichen Durchblick zu behalten. Durch sie bestimmt sie selbst über den Ausschnitt, den sie von der Welt sehen möchte. Häufig liegt ihr Fokus jedoch bloß auf Fred. Amelia und er filmen sich gegenseitig wie zwei Touristen, die sich selbst in der Fremde inszenieren. Szenen, die etwas über das Leben dieser Menschen an diesem Ort erzählen würden, bleiben aus. So bringt der Besuch in Mali für Amelia letztlich keine neue Erfahrung und keine Erkenntnis.

Auch bei ihrem zweiten Stopp in Afrika bleibt Amelia in der beobachtenden Rolle. Sie filmt, während Fred das Gebäude empor klettert. Beide nutzen sie in dieser Szene die vorgefundene, neue Umwelt als Kulisse, die ihrer eigenen Unterhaltung dient. Obwohl sie ihre Schönheit wahrnehmen, bleiben ihre Blicke belustigt und touristisch. Auch hier werden entgegen der Behauptung des Films kein tieferes Interesse, keine wirkliche Erkundung der fremden Welt, ihrer Details und Besonderheiten und kein direkter Kontakt deutlich. Besonders eklatant wird die Diskrepanz zwischen der Behauptung und dem, was tatsächlich sichtbar ist, in der Szene, in der Amelia in der dunklen Lehmhütte steht. Während ihre Voice-over von einem herrlichen Abenteuer und von der weiten Welt spricht, in der es keine Grenzen, sondern nur Horizonte gäbe, tastet Amelia schlicht die harte Lehmwand ab. Als sie dann von „grenzenloser Freiheit" spricht, ist nichts als eine Barriere zu sehen, ein geschlossenes Dach, das die Sicht auf die Weite des Himmels verstellt. Erst die Bilder des Flugs, die sich an diese Szene anschließen, lösen das Versprechen der grenzenlosen Weite ein. So bleibt es der losgelöste Moment, in dem Amelia unterwegs ist und sich in der Luft befindet, in dem sie ihrer Vision von Freiheit am nächsten kommt. Die Geste, ihr Halstuch zu öffnen, es aus dem Fenster hinaus gleiten und davonfliegen zu lassen, verstärkt den Eindruck, dass sie sich von etwas befreien und loslösen will. Für diese Interpretation spricht auch der Match Cut, der diese Geste mit ihrer Erinnerung an ihre Zweifel über die feste Bindung einer Hochzeit verknüpft. Die totale Freiheit ist für Amelia immer menschenleer.

In Indien und Neuguinea verdichtet sich die Spannung in verschiedener Hinsicht. Der heftige Monsun und die Dunkelheit der Nacht verbreiten nicht nur Unwirtlichkeit, sie erzeugen auch eine bedrohliche Stimmung, die das todbringende Unglück anzukündigen scheint. Land und Leute wirken in diesen Szenen nun gänzlich nebensächlich. Die einzige Rolle, die den Menschen hier zuteil wird, ist die der Bediensteten. Bei beiden Zwischenstopps fällt auf, dass sich Amelia und Fred sehr selbstverständlich in den Strukturen der Kolonialherrschaft bewegen. Gleichzeitig erhöht sich die Konzentration der beiden Reisenden auf sie selbst. Sowohl in Indien als auch später in Neuguinea sind Amelia und Fred in ihre Diskussionen vertieft. Beiden geht es in erster Linie darum, ihre eigenen

Ziele durchzusetzen. In Indien ist Amelias Aufmerksamkeit für ihre Umwelt und die Menschen sogar so gering, dass sie nicht einmal in das Gesicht desjenigen schaut, der ihr den Tee serviert. In Neuguinea ist ihre Hauptbeschäftigung das Gespräch mit ihrem Ehemann. Wenn ihre Reise endet, dann würden sie nach Hause gehen, spricht George zu ihr. Wo das sei? fragt sie. Überall da, wo sie sei, antwortet er. Amelia beginnt zu weinen. Dort wird es ihr sehr gefallen, sagt sie. Das sei nun ihr letzter Flug, verspricht sie und fügt hinzu, dass sie ihn liebe. Dann verabschieden sie sich.

Im Gesamten lässt sich feststellen, dass Mira Nairs Amelia nicht neugierig auf die Welt ist, insbesondere nicht auf die Menschen. Vielmehr gleicht ihre Reise einer Suche nach der perfekten Projektionsfläche. Dementsprechend sind die Flüge, bei denen sie die Welt aus großer Distanz wahrnehmen kann, für sie Momente der Erfüllung. Wenn sie landet, wird die Natur zur Kulisse und die Menschen werden zu Statisten in ihrer Inszenierung. Ihre Weltumrundung, diese besondere Reise, stellt sich nicht als das Abenteuer heraus, als das es proklamiert wird. Stattdessen erscheint sie als die Steigerung einer Suchbewegung Amelias. Gemeint ist die Suche nach einem Ort des Rückzugs, an dem sie Schutz vor der als bedrohlich erlebten Nähe zu ihren Mitmenschen, letztlich auch dem Gefühl der Fremdheit zu ihnen, und einen Ausweg aus der Enge der gesellschaftlichen Reglements finden kann. Dementsprechend liegt ihr Hauptaugenmerk bei ihren Stationen in Afrika nicht auf den Menschen und auf der jeweiligen Umwelt, sondern auf den Hütten, in die man sich zurückziehen kann. Auffallend ist in diesem Kontext auch ihr Gespräch mit George. Der Augenblick der größten räumlichen Distanz zwischen ihnen ist gleichzeitig der Moment, in dem Amelia die größte emotionale Nähe zu ihm zulässt. Mit der räumlichen Distanz ist dies auch eine Situation, in der Fremdheits- und Einsamkeitsgefühle für sie ihren Höhepunkt zu erreichen scheinen. Hier wird deutlich, dass Amelias Sehnsucht nach einem Ausbruch und nach der Ferne im Kern eine andere Sehnsucht birgt: Die Suche nach einem Rückzugsort erscheint auch als Suche nach dem vertrauten Raum eines Zuhauses, nach einer Heimat.

5.10.7 Amerikas Nationalheldin?

Zu Lebzeiten und bis zum heutigen Tag galt und gilt Amelia Earhart den Amerikanern als Nationalheldin. Sie scheint die Ideale des amerikanischen Traums zu verkörpern, indem sie für Freiheit und Mut steht und für die Überzeugung, dass sich Ziele verwirklichen lassen, wenn man nur hart genug dafür arbeitet und fest genug daran glaubt. Es ist die Vereinigung von Pioniergeist und Werbekraft, die ihre Karriere begründete. Darauf wird auch in Nairs Verfilmung ein Fokus

gelegt. Die besondere Karriere der Fliegerin Amelia, so wird deutlich, beginnt mit ihrer ersten Atlantiküberquerung. Ihre darauf folgende Etablierung als nationale Heldin stellt die Regisseurin mit einer großen Konfettiparade dar, mit der Amelia auf den Straßen New Yorks gefeiert wird. In den direkt daran anschließenden Szenen geht es dann bereits um die Vermarktung ihrer Person, um ihre Karriere als Werbeikone. Amelia wirkt dabei gezwungen und unglücklich, als entfremde sie sich von sich selbst. Ganz offensichtlich fällt es ihr schwer, den von außen kommenden Erwartungen zu entsprechen. In der Abfolge dieser Szenen der Parade und der Werbeaufnahmen wird unmittelbar deutlich, wie eng Amelias Erhebung zu einem nationalen Symbol mit Verpflichtungen verbunden ist. Immer wieder wird auch in den Gesprächen zwischen George und Amelia eine Verbindung zu den Komponenten Geld, Macht, Selbstverleugnung und Amerika gezogen. Als sie kritisch bemerkt, dass George selbst einen Großteil an ihrer Werbekampagne verdienen werde, lautet seine scherzhafte Antwort, man lebe in Amerika. In Folge dessen sei er gezwungen, so viel Geld, wie nur irgend möglich zu verdienen. An anderer Stelle sagt Amelia zu George in dramatischer Weise, sie fürchte den Tod in den Fluten weniger, als ein Leben als Schwindlerin. Was daran so schlimm sei, ist seine Antwort, er sei als Schwindler schließlich sehr erfolgreich!

Die Szene eines Vortrags Amelias, den sie im Zug ihrer Werbetournee hält, verdichtet den Zusammenhang nationaler Symbole mit einem Heldentum, das zur Voraussetzung und zur Folge hat, Geld zu verdienen: In einem ausverkauften, festlich geschmückten Saal soll Amelia eine große Bühne betreten, auf der sich nichts als ein Mikrofon befindet. Enthusiastisch wird sie von einem Vorredner angekündigt. Hinter der Bühne wartet Amelia mit George, der sich laut über den vollen Saal freut. Doch dann hat er es eilig. Ob er nicht warten könne, fragt sie ihn. Ausgeschlossen, antwortet er, weitere wichtige Termine stünden an. Amelia kann ihre Enttäuschung nicht verbergen. Was denn heute mit ihr los sei, fragt er sie erstaunt. Sie reagiert wütend: Sie springe wie ein Zirkusgaul durch den Reifen! Die einzige Art, ihre Fliegerei zu finanzieren, sei nun mal, durch die Fliegerei Geld zu verdienen, antwortet George daraufhin trocken. Und jetzt solle sie raus auf die Bühne gehen, fügt er hinzu. Amelia tut, wie ihr befohlen. Sobald sie sich im Scheinwerferlicht befindet, weicht ihr von Traurigkeit, beinahe Verzweiflung gezeichneter Gesichtsausdruck einem strahlenden Siegerlächeln. Fröhlich hebt sie ihre Hand zum Gruß. Tosender Applaus empfängt sie, die Objektive der Fotografen sind auf sie gerichtet. In diesem Moment wechselt die Kameraperspektive zur frontalen Ansicht der Bühne. Sie zeigt Amelia vor ihrem Mikrofon, zentral und alleine. Eine überdimensionale Stars and Stripes-Flagge füllt den gesamten Hintergrund aus und lässt sie davor sehr klein erscheinen. Hell angestrahlt verbreitet die riesige Flagge durch die ihr eigenen Farben ein

unnatürliches Licht. Amelia selbst ist ebenfalls in den Nationalfarben gekleidet: Sie trägt einen langen blauen Rock, eine weiße Bluse, an der eine blaue Schleife und eine rote Blüte angesteckt sind. Kurze Zeit später trägt sie eine Medaille um den Hals, die an einem dicken roten Halsband hängt und damit die Dreierkombination der Farben noch mehr betont. Vielen Dank, vielen herzlichen Dank, wiederholt Amelia immer wieder, legt als Geste der Dankbarkeit ihre Hand aufs Herz und verneigt sich leicht. Die Menschen jubeln ihr weiter zu. Die Kamera richtet sich nun auf George, der zufrieden nickt und dann geht. Anschließend zeigt eine kurze Einstellung in Nah, wie Amelia von ihren Fans bestürmt wird und wie sie sie mit Autogrammen versorgt.

Diese Szene zeigt deutlich, wie sehr sich Amelia von sich selbst entfernen muss, um ihrer Rolle in der gesamten Inszenierung gerecht zu werden, aber auch, um ihr eigenes Ziel weiter vorantreiben zu können. Ein großes, ihr zugeneigtes Publikum ist der Maßstab. Es ist ihr sicher, so lange sie es fortwährend mit ihren abenteuerlichen Geschichten beliefert, eine perfekte Show vorführt und den Menschen eine Projektionsfläche für deren eigene, nicht gelebte Träume und Sehnsüchte bietet. Zu dieser Funktion gehört selbstverständlich Amelias Rolle als Werbefigur, deren Versprechen eine ganze Bandbreite alltäglicher Begehrlichkeiten bedient. Die Szene, in der sich Amelia auf der Bühne präsentiert, zeigt außerdem deutlich, wie fremdbestimmt und wie isoliert sie dabei bleibt. Einzeln und vor der überdimensionalen Flagge wirkt sie verletzlich und verloren. Hier vermittelt sich der Eindruck, als wäre Amelia nicht nur das „Zirkuspferd" ihres Ehemanns und PR-Beraters sowie des anwesenden Publikums, sondern auch das Zirkuspferd ganz Amerikas.

In einer Reihe der Filme Mira Nairs gerät Amerika, das Diasporaland der Regisseurin, in den Mittelpunkt des Geschehens: *So far from India*, *Mississippi Masala*, *The Perez Family*, *My Own Country*, *The Namesake*, *11.09.01 – September 11* und *New York, I love you* spielen in den USA und erzählen von der Anziehungskraft dieses Landes, von dem Wunsch, ein Teil dessen zu werden. In diesen Filmen geht es um Menschen, die von außen und mit einem eigenen kulturellen Hintergrund gekommen sind und sich nun mit Fragen der Zugehörigkeit, mit Sehnsüchten und Gefühlen der Fremdheit auseinandersetzen müssen.[1301] Obgleich Nairs Amelia keine Migrantin, sondern eine Amerikanerin ist, lässt ihr Verhältnis zu den USA ähnliche Züge erkennen. Um in dem System erfolgreich bestehen zu können und um den für ihre Vorhaben nötigen Zugang zu der exklusiven Welt des Reichtums zu bekommen, muss sich Amelia den vorherrschenden Regeln beugen, welche sich in der Person Georges zu bündeln schei-

---

1301 Eine Ausnahme bildet *Hysterical Blindness*. Dieser Film spielt zwar in den USA, konzentriert die Fragen nach Zugehörigkeit und Isolation jedoch auf den privaten Raum. Kulturelle Aspekte spielen hier keine zentrale Rolle.

nen. So hat die Realisierung ihres Traums den Preis einer bedingungslosen Anpassung an die Erwartungen derjenigen, die sie zur Heldin Amerikas und zur Werbeikone machen. Der Preis für die Freiheit ist die Aufgabe ihrer persönlichen Freiheit.

Entgegen dem, was auch Mira Nair selbst formulierte, inszeniert sie in ihrem Film *Amelia* schließlich keine amerikanische Heldin, sondern einen Menschen, der eine tiefe Entfremdung erlebt. Amerika ist der Kulturraum, in dem sie zum Idol und zur Ikone gemacht wird. Aus Sicht der Regisseurin erscheint das Land für Amelia Earhart dennoch nicht als Heimat, sondern als eine fremde Welt, in der sie sich isoliert fühlt und in der für sie Beziehungslosigkeit vorherrscht. Die USA sind für Amelia eine Kulisse oder wie sie es selbst ausdrückt, ein Zirkus.[1302] Während sie also nur dort, wo sie die Rollenerwartungen erfüllt, eine strahlende Volksheldin ist, geht ihre wahre Identität verloren.

5.10.8 Amelia – Zeugnis einer Verlorenheit

Anders als Nairs andere Protagonistinnen und Protagonisten durchlebt Amelia keinen Reifungsprozess. Ihr Dilemma, das heißt die Ambivalenz ihrer unterschiedlichen Bedürfnisse – der Wunsch nach Zugehörigkeit und der Wunsch nach persönlicher Freiheit –, mündet nicht in einer veränderten und schließlich hoffnungsvollen Perspektive auf das Leben. Und auch wenn der tödliche Absturz der Fliegerin und ihr Verschwinden den historischen Tatsachen entsprechen, fällt das einfache und abrupte Ende des Films auf: Es ist ein Ende ohne jegliche Lösung.

Die bisherige Karriere Mira Nairs war durch die kreative Umsetzung ihrer kulturellen Vielfältigkeit geprägt; der Verzicht auf Eindeutigkeit war ein wesentliches Merkmal, das ihre Filme auszeichnete. Er war als Ausdruck ihrer Unabhängigkeit und Stärke als Filmkünstlerin zu verstehen. *Amelia* ist ein neuer Fall. Wie kein anderer Film Mira Nairs zuvor sollte dieser Film ein amerikanischer werden, einer, der der nationalen Heldin die Ehre erweisen und sie ins kollektive Gedächtnis der Amerikaner zurückbringen sollte.[1303] Auch sollte der Effekt entstehen, die Filmemacherin vollständig in die erste Reihe der Regisseurinnen

---

1302 Das Motiv des Zirkus spielte bereits bei *Salaam Bombay!* eine Rolle. Krishna erlebt den Zirkus, in dem er arbeitet, auf eine ähnliche Weise wie Amelia das Showbusiness: Er hat sich ihm auf der Suche nach einem Zuhause angeschlossen. Es bleibt für ihn aber eine unzuverlässige Welt, in der die strikten Regeln der Unterhaltung zählen und in der es für ihn keine Empathie und keine verbindlichen Beziehungen gibt, die über seine Funktion innerhalb des Systems hinaus halten würde.

1303 Dieser Absicht ist es wohl auch zuzuschreiben, dass Nair die Schattenseiten dieser Zeit, etwa die schwere Wirtschaftsdepression, weitgehend ausgespart hat.

und Regisseure Hollywoods zu bringen. Denn auffallend ist, dass sich keiner der vorangegangenen Filme Nairs so stark an gängigen Mustern einer glatten Ästhetik orientiert und in seiner Dramaturgie tiefere Konflikte ständig umschifft hat.

Ihr Blick auf die Fliegerin offenbart neben der Perspektive, die trotz aller Betonung des Amerikanischen den Hintergrund der eigenen Diasporaexistenz erkennen lässt, noch eine weitere Perspektive – ihr Blick ist auch der einer Künstlerin, die den schmalen Grad zwischen notwendiger Anpassungsleistung und Selbstverleugnung kennt. Und so lässt sich abschließend festhalten: Gerade im Misslingen der Darstellung einer amerikanischen Heldin bleibt sich Mira Nair treu und hat sie ihrem Film – ob intendiert oder nicht – doch noch einen tiefen Sinngehalt gegeben.

6 Späte Kurz- und Dokumentarfilme

6.1 *The Day the Mercedes Became a Hat* (1993)

6.1.1 Zum Inhalt des Films

Im Haus des südafrikanischen Ehepaars Gillian (Jennifer Steyn) und Howard (Russel Savadier) in Johannesburg herrschen Hektik und Aufbruchstimmung. Gemeinsam mit der Hausangestellten Gladys (Dolly Rathebe) und Umzugsarbeitern, allesamt aus der schwarzen Bevölkerung, werden Wert- und Erinnerungsgegenstände verpackt. Die Familie, die zur weißen Bevölkerung gehört, ist offenbar sehr reich. Ihr Haus ist ein gut gesichertes Anwesen, zu dem man über einen langen Kiesweg gelangt. Es ist umgeben von einem idyllischen Garten, aber auch von hohen Mauern und Stacheldraht. Das Ehepaar lebt hier mit ihrem Sohn Matthew (Dylan Aspeling) sowie mit Großmutter Joyce (Bess Finney). Trotz der Mauern fühlt sich die Familie in ihrem Haus nicht mehr sicher. Grund ist die veränderte politische Lage in ihrem Land: Gerade erst wurde Apartheidgegner Chris Hani erschossen und die Wut der schwarzen Bevölkerung darüber entlädt sich in heftigen Protesten. Aus Angst vor Übergriffen haben Gillian und Howard beschlossen, Südafrika, wo ihre Familien seit Generationen lebten, zu verlassen. Sie wollen in die USA auswandern. Howard und Großmutter Joyce fällt der Abschied sichtlich schwer; es ist vor allem Gillian, die die Ausreise mit Vehemenz vorantreibt. Nachdem von Unbekannten das Graffiti „S.A Land of Milk No Hani“[1304] an die Mauer ihres Anwesens gesprüht wurde, ist sie in Panik. Sie habe es endgültig satt, sich immerzu einschließen zu müssen, erklärt sie ihrem Mann in entschiedenem Tonfall. Sie spricht auch von einem Raubüberfall und einer beinahen Vergewaltigung, wohingegen er diese Vorfälle abmildert. So sei es nicht gewesen, beschwichtigt er. Dennoch hält er eine Pistole in der Hand bereit. Auch er ist also nicht ganz sicher, was kommen mag. Gilians Misstrauen äußert sich bisweilen auch gegenüber ihren Angestellten. Sie bemängelt, dass

1304 Die Buchstaben stehen offenbar für South Africa. Der gesamte Satz erscheint als eine Anlehnung an den Ausdruck *Land, in dem Milch und Honig fließen*. Honey wurde hier durch „Hani“ ersetzt, was auf die Ermordung des Politikers hinweist und darauf, dass Südafrika eben nicht als gesegnetes Land bezeichnet werden kann.

L. M. Gadatsch, *Zwischen Hollywood und Bollywood,*
DOI 10.1007/978-3-658-09663-2_6, © Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

sich unter den schwarzen Umzugsarbeitern kein Weißer befände und sie wird hellhörig, als Gladys ihr den Code des Alarmsystems nennt, den sie vergessen hatte. Woher sie den Code kenne, fragt sie spitzfindig. Sie hätte ihn ihr selbst gegeben, antwortet Gladys verwundert. In anderen Momenten zeigt sie sich ihr gegenüber gnädiger: Sie schenkt ihr altes Geschirr, das sie nicht mit auf die Reise nehmen möchte. Großmutter Joyce schaut währenddessen gedankenverloren aus dem Fenster. Dann wandelt sie alleine durch den Garten und betrachtet versonnen die Pflanzen. Tränen rinnen ihr über die Wangen.

Während die Erwachsenen im Haus packen, räumen und Abschied nehmen, spielt der Sohn der Familie, der etwa zehnjährige Matthew, auf einem Balkon des Hauses. Sein Spielzeug entspricht der modernsten Technik: Ein Roboter, ein ferngesteuerter Helikopter und ein ebenfalls ferngesteuerter, champagnerfarbener Mercedes, der eine Miniaturausgabe des Wagens seiner Eltern darstellt. Auf der Straße, auf die der Balkon ausgerichtet ist, sitzt Sipho (Sechaba Gulube), ein schwarzer Junge. Zwischen ihm und Matthew spielt sich eine stumme Kommunikation ab, die wie ein Wettkampf oder ein Wettrüsten wirkt. Sipho stellt selbst Spielzeug her, indem er alle möglichen Reste und Abfälle von der Straße mit viel Geschick und Phantasie zu Autos, Tieren und anderen Gegenständen umformt. Als er den weißen Jungen mit seinem Roboter sieht, reagiert er sofort: Aus Drähten bastelt er einen eigenen Roboter, den er Matthew schließlich präsentiert. Dazu führt er einen formvollendeten Robotertanz auf und imitiert die Stimme eines Roboters. „That man died“ wiederholt er immer wieder in monotonem, abgehacktem Tonfall. Matthew reagiert wiederum, indem er seinen Helikopter hervorholt und über dem Kopf von Sipho kreisen lässt. Nachdem ihm nicht gelungen ist, das fliegende Objekt zu erhaschen, reagiert Sipho wieder mit einer kleinen, aber virtuosen Tanzeinlage, hier zu einem afrikanischen Popsong, der aus nächster Nähe erklingt. Matthew ist sichtlich beeindruckt. Dann holt er den ferngesteuerten Mercedes hervor und lässt ihn auf dem breiten Geländer der Terrasse hin- und herfahren. Als er von seiner Mutter gerufen wird und ins Haus stürmt, stürzt das Gefährt auf die Straße. Sipho eilt herbei und hebt es auf. Es ist zerstört, doch er findet eine besondere Verwendung dafür.

Wenige Momente später verlässt die Familie mit ihrem Gepäck das Haus. Gladys kommen die Tränen, als sie sich von Matthew verabschiedet. Gillian umarmt sie steif und unbeholfen. Es sei das Land, sagt sie. Was sie damit genau meint, bleibt unklar. Ihre Worte erscheinen, als wolle sie sich entschuldigen und doch die Verantwortung für das, was war, nicht auf sich nehmen. Als ihr Mercedes das Eingangstor passiert, taucht Sipho an der geöffneten Fensterscheibe neben Matthew auf. Er überreicht ihm ein offensichtlich von ihm selbst hergestelltes Spielzeug, ein aus Filz geformtes Tier, um dann wieder in eine kleine Tanzperformance überzugehen. Dieses Mal tanzt er auf eine Weise, die traditio-

nell afrikanisch erscheint. Dazu singt er in einer Stammessprache. Auf dem Kopf trägt er einen Hut, den er sich aus dem zerstörten Spielzeugmercedes gebastelt hat. An dessen Frontseite hat er eine kleine Nationalflagge des neuen Südafrikas geklebt, darauf eine Fotografie von Chris Hani. Außerdem hat er den Hut mit einem Riemen versehen, was ihm den Anschein eines Soldatenhelms gibt.

Auf ihrem Weg zum Flughafen fährt die Familie über eine Landstraße, wo sie plötzlich von einem Menschenmob umringt werden. Aufgebrachte schwarze Afrikaner umzingeln den Wagen und rufen immer wieder dasselbe Wort im Chor: „Settler, Settler, Settler!“. Dazu werfen sie Blumen und frisch geerntete Karotten auf den Wagen oder durch die geöffneten Fenster hinein. Dieser Szene sind Bilder von der Beerdigung Chris Hanis[1305] zwischen geschnitten, unter anderem handelt es sich um den Moment, in dem Nelson Mandela vor dem offenen Grab steht und eine Blume auf den Sarg fallen lässt. So entsteht der Eindruck einer Parallelisierung des Begräbnisses und der Attackierung des Wagens der weißen Familie. Der Film endet in Zeitlupe und mit Blick auf Gillian, die sich vor Angst versteift und hilflos weint.

6.1.2 Zu den Produktionsumständen

Seit Beginn des Jahres 1993 lebte Nair mit ihrer Familie für eine Weile im südafrikanischen Johannesburg. Hier befand man sich in einer Zeit großer gesellschaftlicher Umbrüche: Nelson Mandela war aus der politischen Gefangenschaft entlassen worden, die Apartheidpolitik wurde beendet und die Unabhängigkeit Südafrikas stand unmittelbar bevor. Doch es gab auch gewaltvolle Auseinandersetzungen. Als großen Schock erlebte die Regisseurin die Ermordung des schwarzen Politikers Chris Hani, Chef der kommunistischen Partei Südafrikas und führendes Mitglied der politischen Vereinigung African National Congress, die gegen die Apartheid kämpfte. Hani war im April 1993 vor seinem Haus von einem rechtsextremen Weißen erschossen worden. Die darauf folgenden Proteste führten Südafrika an den Rand eines Bürgerkriegs. Nair beschreibt auf dem Bonusmaterial der DVD zu *The Day the Mercedes Became a Hat*, wie die Häuser in ihrer Nachbarschaft praktisch über Nacht verlassen wurden. Zahlreiche Familien, die der weißen Oberschicht angehörten, flüchteten an dem Wochenende, an dem Hani beerdigt wurde, ins Ausland. Ihre Angst und ihre Vorstellung darüber, was passieren würde, wenn die Mehrheit in diesem Land die Macht übernehmen würde, nennt Nair ihre Inspiration zu diesem Film. Eine weitere Anregung fand sie in dem Erlebnisbericht eines befreundeten, südafrika-

1305 Diese Bilder entstammen einem realen Fernsehbericht.

nischen Politikjournalisten. Er hatte Mira Nair erzählt, wie er am Tag der Beerdigung Chris Hanis mit seinem Auto in einen wütenden Mob geraten war.[1306] Parallel zu den Ereignissen, die sie aus unmittelbarer Nähe beobachtete, wurde Nair von dem amerikanischen Filmproduzenten Brian Grazer gefragt, ob sie einen zehnminütigen Kurzfilm zu seiner kleinen TV-Serie mit dem Titel *The Human Family* beisteuern wolle. Insgesamt fünf Filmemacher hatte er gebeten, zu diesem Begriff frei zu assoziieren. Nair willigte ein und kontaktierte ihre südafrikanische Freundin, die Drehbuchautorin Helena Kriel. Gemeinsam schrieben sie das Drehbuch zu dem Film, der noch im Jahr 1993 vor Ort gedreht wurde.

Daneben, dass *The Day the Mercedes Became a Hat* durch das Leben selbst inspiriert wurde, sei ein Kurzfilm ihres Vorbilds Satyajit Ray Impulsgeber für den Film gewesen, so Nair.[1307] Gemeint ist *Pikoo* (Satyajit Ray, IND 1980), den Ray für das französische Fernsehen gedreht hatte.[1308] In diesem Film, der in der Villa einer bengalischen Oberschichtsfamilie spielt, geht es im Kern um den kindlich-naiven Blick eines kleinen Jungen, der sich eines Tages inmitten eines Familiendramas befindet. Einzelkind Pikoo (Arjun Guha Thakurta), so der Name des Jungen, vertreibt sich seine Zeit mit dem Abmalen von Blumen, die in dem üppigen Garten der Familie wachsen. Die Erwachsenen sind mit sich selbst beschäftigt oder unfähig, sich um ihn zu kümmern: Der Vater ist außer Haus, die Mutter hat sich mit ihrem Liebhaber ins Schlafzimmer zurückgezogen und der schwer kranke Großvater liegt in seinem Bett. Als Pikoo weiße Blütenblätter entdeckt, steht er vor einem Problem: Er hat Malstifte in allen Farben, jedoch nicht in weiß. Da die Mutter auf sein Zurufen, was er nun tun solle, nicht reagiert, entscheidet er sich für schwarz. Kurze Zeit später beginnt es zu regnen und zu gewittern. Pikoo kehrt ins Haus zurück. Durch die geschlossene Schlafzimmertür vernimmt er einen Streit zwischen seiner Mutter und deren Liebhaber. Verstört läuft er zu seinem Großvater. Er findet ihn tot auf.

Dieser Film von Satyajit Ray enthält viele Komponenten, die sich im gesamten filmischen Werk von Mira Nair wiederfinden. Besonders offensichtlich sind tatsächlich die Motive, an denen sich die Regisseurin für *The Day the Mercedes became a Hat* orientiert hat. In beiden Filmen steht die Wahrnehmung eines Kinds beziehungsweise in Nairs Film die Wahrnehmung zweier Kinder im Mittelpunkt, die den Spannungen und Konflikten der Erwachsenenwelt ausgeliefert sind, ohne sie auf der kognitiven Ebene verstehen zu können. Sie erfassen sie jedoch emotional und reagieren auf ihre Weise darauf. Es sind das kindliche Spiel, durch das sie ihr inneres Gleichgewicht wieder herzustellen versuchen,

1306 Vgl. Nair in dem Interview auf dem Bonusmaterial zu dem Film.
1307 Vgl. Nair in dem Interview auf dem Bonusmaterial zu dem Film.
1308 Vgl. Robinson, S. 252 ff.

und schließlich ihre Kreativität. Ein weiterer Aspekt, in dem sich Nairs Film und *Pikoo* ähneln, ist die Verortung der Geschichte in einem elitären Heim, das von der Außenwelt durch hohe Mauern abgeschottet wird. Hier wie dort sind die Mauern nicht nur als Begrenzung des Grundstücks, sondern auch als symbolische Linie zu verstehen, nach der Klassen eingeteilt werden. In beiden Filmen sind es jeweils die Kinder, die sich wagen, an die Grenze vorzudringen; in beiden Filmen sind sie es, die mit ihrem unvoreingenommenem Blick Kontakt zur anderen Seite aufnehmen, das heißt etwa zu den Angestellten oder in Matthews Fall zu dem schwarzen Jungen Sipho. Pikoo und Matthew nutzen beide einen Balkon, der zur Straße ausgerichtet ist, als Ort ihrer Kontaktaufnahme. Sowohl bei Ray als auch bei Nair erscheint zudem ein idyllischer Garten als Gegenwelt zu der von Menschen beherrschten, konfliktbeladenen Welt. Gleichzeitig geht von diesen Gärten in ihrer Abgrenzung von der Außenwelt die Atmosphäre eines trügerischen Friedens, der Eindruck eines künstlichen Paradieses aus. Die Wahrheit hinter der scheinbaren Idylle äußert sich in Rays Film durch einen plötzlichen Wetterumschwung, durch heftiges Grollen am Himmel und schließlich durch einen dicken Regetropfen, der mitten auf Pikoos Zeichenpapier tropft. Die schwarze Blüte darauf verschwimmt unmittelbar zu einem großen, schwarzen Fleck, in dem sich all die Bedrohung zu spiegeln scheint. Nair lässt die Wirklichkeit, das heißt die herannahende existenzielle Veränderung im Leben der Familie, in den Tränen der Großmutter durchscheinen, als diese ein letztes Mal durch ihren Garten wandelt.

6.1.3 Konfrontation mit der Realität

The Day the Mercedes became a Hat hat eine Länge von lediglich zehn Minuten. Dennoch verfügt der Film über eine hohe erzählerische Dichte. Die Themenbandbreite, die in der kurzen Zeit entfaltet wird, könnte einen Langspielfilm füllen. Zudem sind die Themen charakteristisch für einen Film Mira Nairs: Es geht um Rassismus, um den Abschied von einem Heimatland, um einen Neuanfang, um den Blick der Kinder und um Kreativität und Kunst als Mittel der Emanzipation. Typisch ist auch die Orientierung an realen Ereignissen. Die Realitätsnähe des Films spiegelt sich nicht nur in seiner Schlussszene, sondern vor allem auch in seinen Anfangsszenen wider. In im Grunde semidokumentarischer Manier reiht Nair verschiedene Straßenszenen aneinander, die mit einer Handkamera gefilmt wurden. Zu sehen sind Arbeiter in einem Truck, Kinder, die am Straßenrand spielen, und Frauen, die Obst und Gemüse verkaufen. Verstärkt wird der Eindruck des Dokumentarischen, indem auf der Tonebene durchgehend eine Radiostimme von der Ermordung Hanis und den darauffol-

genden Protesten berichtet. Der Umschnitt in das Haus der Familie geschieht schließlich durch einen Fernsehbericht über die Beerdigung Hanis, bei dem es sich ebenfalls um reales Filmmaterial handelt.[1309] Durch diesen Umschnitt wird deutlich: Die politische Realität bricht in den bisher geschützten Raum der Familie ein. So bestehen in diesem Film vor allem auch Parallelen zu *Mississippi Masala*, der nur drei Jahre zuvor gedreht worden war. Die Szene, in der die Familie durch die Fernsehbilder alarmiert wird, aber auch die Szene, in der sich die schwarze Hausangestellte weinend von dem Sohn der Familie verabschiedet, erinnern stark an den vorhergehenden Film Nairs. Auch die Herrschaftlichkeit des Anwesens der Familie, ihre plötzliche Angst, als sich die Verhältnisse zu verändern beginnen sowie die als Bedrohung inszenierte schwarze Bevölkerung sind vergleichbar. Sie habe der Schmerz beider Seiten interessiert, erklärt Nair in dem Interview auf dem Bonusmaterial, der Schmerz der schwarzen und der Schmerz der weißen Bevölkerung.

6.1.4 Wandel durch die Magie der Kunst

Der Schmerz des Abschieds von einem geliebten Land auf der einen Seite und der Schmerz der Demütigung und der Unterdrückung auf der anderen Seite sind deutliche, zentrale Themen des Films, die in beinahe allen Einstellungen präsent sind. Nair und Kriel nutzen in diesem Zusammenhang von Beginn an bis zum Ende des Films die Natur als Metapher. Im Anblick ihres Gartens spiegelt sich für Großmutter Joyce ihre Verbundenheit mit dem Land, die für sie unabhängig von ihrer Identität als privilegierte Weiße und jenseits politischer Systeme besteht. Gleichzeitig wird deutlich, wie isoliert sie in dieser Verbundenheit war. Gemüse und Obst, als Produkte der Natur Südafrikas, werden in den Eingangsszenen mit der schwarzen Bevölkerung in Verbindung gebracht. Auch sie leben in dem Land und durch das Land. Gemüse und Blumen werden am Ende zu den Mitteln ihrer Attacke gegen die Weißen. Durch sie und durch das Skandieren des Begriffs Settler bringen sie ihre Wut über die Ungerechtigkeit der Verteilung der Güter dieses Landes zum Ausdruck. Das Scheitern der Human Family, die Ungerechtigkeit, aber auch die Fremdheit, die Vorurteile und die Sprachlosigkeit, die zwischen den beiden Seiten herrschen, werden ebenso deutlich. Eine gänzlich andere Atmosphäre stellt sich in den Szenen ein, in denen die Kinder die Hauptrollen spielen. Diese Momente sind das eigentlich Besondere des Films.

1309 Vgl. Nair in dem Interview auf dem Bonusmaterial zu dem Film.

Die Begegnung zwischen Sipho und Matthew findet jenseits der Welt der Erwachsenen statt. Auf einer ersten Ebene handelt es sich um die Begegnung zweier Kinder, die losgelöst von den politischen Umwälzungen um sie herum stattfindet: Ihre stumme Kommunikation ist ein kindlicher Wettkampf, wer mit dem schöneren Spielzeug aufwarten kann. Zunehmend erweckt dieses Spiel jedoch den Eindruck, als spiegle sich in ihm die konfliktbeladene Ernsthaftigkeit, die in der Welt der Erwachsenen vorherrscht. Auf einer zweiten Ebene wirkt es also, als imitierten die beiden Jungen eine Situation, die sie aus dieser Realität kennen. Hier zeigt sich – wie in Rays *Pikoo* – ein kindgemäßer Umgang mit den Spannungen um sie herum. Deutlich wird dies auch an Siphos Worten, als er einen Roboter darstellt („That man died“). Doch das Spiel der Beiden ist zunächst ein Wett- beziehungsweise Machtkampf unter ungleichen Voraussetzungen. Als Sohn reicher, weißer Eltern scheint Matthew im Vorteil gegenüber dem schwarzen, ärmeren Sipho zu sein. Dessen Position auf der Straße, zwei Meter unterhalb der Terrasse von Matthews Elternhaus, erscheint dabei symbolisch. Doch innerhalb ihres Spiels, ebenso wie in der aktuellen Realität der Erwachsenen, drehen sich die Vorzeichen plötzlich; die privilegierte Seite verliert ihre Überlegenheit und die andere Seite gewinnt an Stärke. Nair stellt diese Wandlung auf für sie typische Weise dar: Es sind Siphos Kreativität und Agilität, die ihn den Kampf schließlich gewinnen lassen. Er ist ärmer als Matthew, doch er ist lebendiger. Diese Lebendigkeit drückt sich insbesondere in seinem Gesang und seinem Tanz aus, die innerhalb der stummen Kommunikation zu seiner Sprache werden; durch Tanz und Gesang artikuliert er sein Selbstbewusstsein und seine eigene Identität. Durch sie überwindet er die Rolle des Unterlegenen. Sipho erinnert hier stark an Krishna und die anderen Straßenjungen aus *Salaam Bombay!*. Während für diese Kinder die Kultur der populären Hindi-Filme zu einem Fundus wird, bedient sich Sipho an afrikanischen Traditionen, um sich seiner selbst bewusst zu werden und sich zu stärken. Ihm gelingt, was den Erwachsenen, etwa Gladys, nicht oder noch nicht gelingt. Den Kindern dieses Films glückt am Ende zudem eine friedliche Lösung, das heißt eine Aussöhnung. Diese kommt in dem Moment zum Ausdruck, als Sipho Matthew das selbstgebastelte Tier durch die offene Fensterscheibe reicht und dieser es lächelnd entgegennimmt.

Hier unterscheidet sich Nairs Film von Rays *Pikoo*. Während Matthew und Sipho Wege finden, zur kindlichen Leichtigkeit und zu Gemeinsamkeit zurückzufinden, ist es für Pikoo nicht möglich, sich von der Last der Erwachsenenkonflikte zu befreien. Er bleibt am Ende der einsame, unverstandene Junge, als der er zu Beginn eingeführt wurde. In der Schlussszene des Films sitzt er weinend und alleine vor der Tür des Zimmers, in dem sein toter Großvater liegt. Pikoo wird weiterhin in der elitären Welt leben, die nach dem Tod des geliebten Groß-

vaters noch einsamer für ihn geworden ist. In Nairs Film dagegen steckt ein Moment des Ausbruchs, des Wandels und damit die Hoffnung auf nachwachsende Generationen, die die verkrusteten Konflikte vielleicht aufbrechen werden können.

Die Fähigkeit zur Umwandlung der eigenen Unterlegenheit in einen Zustand der Autonomie manifestiert sich in *The Day the Mercedes became a Hat* vor allem auch in dem titelgebenden Bild des Helms, den Sipho aus dem Spielzeugmercedes des reichen Jungen hergestellt hat. Dass der Helm mit Symbolen des neuen südafrikanischen Staats geschmückt ist, verstärkt den Eindruck des Strebens nach Unabhängigkeit und nach den eigenen Wurzeln. So handelt der Film auch davon, dass Kunst zu einer Art friedlichem Kampfmittel werden kann,[1310] aber auch, dass Kunst, Kreativität, Tanz und Gesang etwas Magisches innewohnen kann, das die Realität beeinflussen und Machtverhältnisse in Momenten aus den Angeln heben kann.

Magische Momente interessierten Nair auch bei ihrem nächsten Kurzfilmprojekt einige Jahre später, dem Dokumentarfilm *The Laughing Club of India*. Während die Regisseurin sich in *The Day the Mercedes Became a Hat* der befreienden Wirkung verschiedener Künste widmet, ist es in dem folgenden Film die befreiende Wirkung des Lachens.

6.2 *The Laughing Club of India* (2000)

6.2.1 Zurück zum Dokumentarfach

Eines Tages im Sommer 1999 steckte Mira Nair in einem Verkehrsstau in Mumbai. Da bemerkte sie eine Menschenmasse, die sich geschlossen über die Straße bewegte. Einige von ihnen trugen Plakate mit der Aufschrift „World Laughter Day“. Doch das Auffälligste war: Sie alle lachten laut. Es sei eine Situation wie aus einem Film von Federico Fellini gewesen, berichtete die Regisseurin von diesem Erlebnis. Ihre Neugierde war geweckt und sie begann zu recherchieren. Diese lachenden Menschen, so entdeckte sie, gehörten zu einem der 600 sogenannten Lachclubs Indiens.[1311] Die Idee zu einem neuen Film war geboren; es sollte der erste Dokumentarfilm Nairs nach fünfzehn Jahren werden. Gedreht wurde *The Laughing Club of India* im August 1999 in Mumbai,[1312] im

---

1310 Insofern ist auch das Graffiti zu verstehen, das von Protestlern auf die Hauswand der reichen, weißen Familie gesprüht wurde. Es ist bunt, es hat seinen eigenen Stil und es ist gewaltfrei. Dennoch erlebt Gillian es so stark als Bedrohung, dass sie die Auswanderung der Familie initiiert.
1311 Vgl. Anonymus, *Sight & Sound*, Januar 2002, S. 18.
1312 Vgl. Muir, S. 156.

August 2000 hatte der Film auf dem Kabelsender Cinemax Premiere. Im selben Jahr wurde er auf dem „Festival International des Programmes Audiovisuels“ in Biarritz gezeigt, wo er den Special Jury Prize gewann.[1313] Sabrina Dhawan, der kurze Zeit später mit *Monsoon Wedding* der Durchbruch als Drehbuchautorin gelang, fungierte als Regieassistentin. Die Kamera wurde von Adam Bartos geführt, der den Film außerdem gemeinsam mit Mira Nair produzierte. Er war bereits bei *Kama Sutra* und bei *Mississippi Masala* dabei, damals als Berater, vor allem was den Soundtrack betraf. Barry Alexander Brown war erneut Cutter. Mira Nair kehrte mit *The Laughing Club of India* sowohl zum Dokumentarischen als auch wieder nach Indien zurück.

6.2.2 Ein poetischer Blick auf Mumbai

The Laughing Club of India beginnt mit einem Establishing Shot auf Mumbai. In einem langsamen Schwenk zeigt der Blick der Kamera die Stadt im Morgengrauen. Noch ist alles still, doch dann kommt das Erwachen. In einer schnellen Montage folgen Bilder von großer Betriebsamkeit: Kinder, die die indische Flagge schwenken, Arbeiter, die schweres Gut auf Transporter heben, Schulmädchen, die auf den Bus warten, Männer, die sich öffentlich frisieren, ein Kricketmatch, Kartenspieler auf einer Baustelle, riesige Abwasserrohre und massenhafter Verkehr. Anschließend folgt die Kamera einer Gruppe von Männern in eine Fabrikhalle, wo sie sich umziehen und ihren Arbeitstag beginnen. Aus einem Topshot wechselt der Blick in die Untersicht, dann mischt sie sich mitten unter die Männer, die nun merkwürdig anmutende Körperübungen ausführen: Gemeinsam dehnen und strecken sie sich, um kurz darauf in brüllendes Gelächter auszubrechen. Sie reißen ihre Münder und Augen auf, fauchen und formen ihre Hände zu Krallen. Wieder folgt ausgelassenes Lachen, bevor sie sich geordnet zu ihren Arbeitsplätzen begeben. Nair zeigt schließlich noch eine Reihe weiterer Situationen, in denen Menschen gemeinsam das Lachen praktizieren, meist auf öffentlichen Plätzen, aber auch im Klassenzimmer einer Grundschule und in einer Schule für Sehbehinderte. Bald wird deutlich, hier handelt es sich um Institutionen, um organisiertes, bewusstes Lachen in Lachclubs. Besonders, wenn sie die Clubs in den Parks oder Hinterhöfen aufnimmt, wechselt die Kameraperspektive immer wieder zwischen Aufsichten und Aufnahmen aus der unmittelbaren Nähe, wobei der Eindruck entsteht, sich inmitten der Lachenden zu befinden. Hier wurde eine Handkamera verwendet, was die hohe Beweglichkeit und Spontaneität sichtbar ermöglicht. Neben den Szenen, in denen die

1313 Vgl. Tarasaria.

Menschen beobachtet und begleitet werden, gibt es eine Reihe von Interviewausschnitten. Nair führte sowohl mit den Teilnehmern der Lachclubs als auch mit einem ihrer Pioniere, dem sogenannten Lachdoktor Dr. Madam Kataria,[1314] ausführliche Gespräche. Ihre Interviewpartner traf sie fast ausschließlich in deren Wohnungen und Häusern, in ihren Wohn- und Schlafzimmern. Sie ließen sich, ihre Kinder und Enkelkinder in intimen Momenten wie beim Beten, Meditieren oder Schlafen und immer wieder beim Lachen filmen. In ihre Erzählungen über die Lachclubs mischen sich ihre persönlichen Geschichten, die zum Beispiel von Eheschließungen im Kindesalter, heimlichen Berufswünschen und Träumen, tiefen Freundschaften oder von dem Verlust eines Sohns handeln.

Ähnlich wie in ihren frühen Dokumentarfilmen zeigt Mira Nair in *The Laughing Club of India* eine Orientierung an den Methoden des Cinéma Vérité beziehungsweise des Direct Cinema. Dazu gehören die Unmittelbarkeit in der Bildsprache sowie eine intensive Art, sich den Protagonistinnen und Protagonisten sowohl räumlich als auch emotional zu nähern. Doch es bestehen auch deutliche Unterschiede. Zunächst ist festzustellen, dass Nair ihre eigene Person wesentlich weniger involviert, als sie es noch zu Beginn ihrer Karriere tat. Zwar erscheint sie dreimal im Bildkader, zweimal offenbar zufällig und in der Schlussszene bewusst. Hier tritt sie gemeinsam mit einer Protagonistin ins Bild, umarmt sie und lacht mit ihr in die Kamera. Anders als in den frühen Filmen ist sie jedoch insgesamt wesentlich zurückhaltender und es wird deutlich, dass es nicht um einen Effekt geht, den sie als Person auf das Geschehen ausüben will. Sie bleibt weitgehend anonym, ihre persönliche Anwesenheit soll offensichtlich nicht der vertieften Wahrheitsfindung dienen. Ein weiterer Unterschied zu ihren früheren Dokumentarfilmen besteht in einer geringeren formalen Strenge. Vornehmlich hat dies mit der Montage, aber auch mit dem Einsatz der Musik zu tun. So geht Nair in *The Laughing Club of India* zwar nach eigenem Bekunden dem Phänomen auf den Grund, dass Menschen Lachclubs gründen und besuchen. Doch der Blick der Kamera erscheint entgegen ihren frühen Dokumentarfilmen weniger beobachtend und weniger erforschend. Anders als vor allem in *So far from India* oder *India Cabaret* ist die Perspektive der Filmemacherin nicht auf eine bestimmte Gruppe oder eine Familie gerichtet, deren besondere Lebenswelt filmisch durchdrungen werden soll. Vielmehr entsteht durch die Kombination aus einem hohen Montagerhythmus und eindrücklichen Farbarrange-

1314 Er hat die Methode entwickelt und maßgeblich zur Verbreitung der Lachclubs in Indien, aber auch im Ausland, beigetragen.

ments sowie besonders durch die mit Musik[1315] unterlegten Passagen der Eindruck, als ginge es eigentlich um die Vermittlung der Energie und der Lebendigkeit der Stadt Mumbai – mehrfach entsteht gar der Eindruck eines Videoclips.[1316] Während der Kamerablick in ihren frühen Dokumentarfilmen schweifend war, um gemäß den Doktrinen des Cinéma Vérité spontan reagieren und eine Lebenswelt möglichst in ihrer ganzen Fülle erfassen zu können, dominiert in diesem Film der Blick auf Details, die die Stadt als traditionell und modern zugleich zeigen. Die Kamera richtet sich etwa auf Handywerbungen oder Werbeplakate, die titeln: „What's the Mantra for easy internet access?" oder „INDIA Feel the pain? Act on it". Diese Bildsprache und die Gestaltung des Films lassen auf das Vorhandensein einer dezidierten künstlerischen Vision, eines Konzepts zur Atmosphäre und Botschaft des Films schließen. So macht sich ein poetischer Stil bemerkbar, den Mira Nair erst nach ihren Dokumentarfilmen *So far from India* und *India Cabaret* entwickelt hat.

6.2.3 Lachen in Indien

Die Gründe der Menschen, sich einem Lachclub anzuschließen, scheinen zunächst verschieden. Eine Frau spricht davon, dass sie als Mädchen in der Schule regelmäßig dafür getadelt wurde, dass sie häufig laut lachte. Für ein Mädchen gehöre sich das nicht, sei die Begründung gewesen. Bis heute habe sie es sich jedoch nicht verbieten lassen und nun genieße es, frei lachen zu können. Als Gegenbild zu ihrer Erzählung dienen Aufnahmen aus einer heutigen Schule, in der der Lachdoktor Dr. Kataria Kinder zum Lachen animiert. Eine andere, noch etwas ältere Frau berichtet, wenn sie lache, fühle sie sich wieder wie ein Kind. Dieses Gefühl mindere die Angst vor dem Sterben, die sie manchmal plage. Zudem liebe sie es, Unsinn zu machen. In der indischen Gesellschaft, die voller Regeln sei, gäbe es dafür normalerweise keinen Platz. Wieder eine andere, eher

---

1315 Im Abspann des Films werden die Stücke *Dere Dere* von Shubha Mudgal, Prasoon Joshi und Shantanu Moitra und *Migration* von Nitin Sawhney genannt, sowie *Yeh Hai Bombay Meri Jaan* von Mohd. Rafi Dutt, Geeta Dutt und Majrooh O.P. Nayyar, eine Gesangs- und Tanznummer aus dem alten Hindi-Film *C.I.D.* (Raj Khosla, IND 1956). Besonders in der Musik des britisch-indischen Produzenten Nitin Sawhney, der auch für den Soundtrack von *The Namesake* verantwortlich war, verbinden sich Elemente aus allen möglichen Teilen der Erde zu einem eigenen Elektro-Sound. Ein solcher Sound, in dem sich traditionelle und moderne, indische und westliche Klänge mischen, begleitet zum Beispiel auch Szenen in *Monsoon Wedding*. (Hier stammt die Musik jedoch von der Gruppe MIDIval Punditz.).

1316 Ähnlich gestaltet sich zum Beispiel auch die Eingangssequenz in *The Day the Mercedes Became a Hat*. Hier wird durch schnelle Schnitte sowie das Filmen verschiedener Menschen in Alltagssituationen ein Bild der Stadt Johannesburg gezeichnet.

ältere Frau, die mit ihrer gesamten Extended Family in einem kleinen Raum lebt, geht von Zeit zu Zeit auf das Dach ihres Hauses, um eine Lachpause einzulegen. Mit den Lachübungen, erklärt sie, habe sie eine Methode gefunden, mit der sie Frieden, Zeit für sich und Entspannung finden könne. Eine andere Interviewpartnerin sucht in der Gemeinschaft der Lachenden genau das Gegenteil: Sie habe nach dem Tod ihres Mannes ihre Wohnung sechs Jahre lang nicht mehr verlassen. Erst als sie begonnen habe, zum Lachclub zu gehen, sei sie zum Leben zurückgekehrt und sei es ihr gelungen, ihre Einsamkeit zu überwinden. Eine weitere Interviewpartnerin erzählt, dass sie früher ihre Geburtstage alleine mit ihren beiden Kindern verbracht habe. Heute dagegen feiere sie im Lachclub mit hundert Anderen! Eine andere Frau erzählt von ihrem Schmerz, nachdem sie verwitwet wurde. Der Verlust und der Schmerz seien zwar geblieben, doch sei ihr durch das Lachen ein Neuanfang gelungen: „It feels so bad but I still laugh and pass my time“. Ein älterer Mann hat eine ähnliche Geschichte. Einer seiner Söhne ist bei einem Arbeitunfall gestorben. Er sei immer noch voller Trauer, sagt er, doch im Lachclub lebe er wieder auf. Dort habe er den Anderen von seinem Verlust erzählt. Man sorge sich um ihn. Wenn er einmal nicht erscheine, würden sie sich gleich erkundigen, wie es ihm gehe. Er berichtet von einer weiteren Besonderheit: Nirgendwo sonst wäre es möglich, mit Menschen aus unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten gemeinsam Zeit zu verbringen. Im Lachclub sei er, ein armer Mann, sogar mit dem Polizeichef befreundet. Außerdem habe das Lachen seinen Husten geheilt. Zwei schon sehr betagte Herren heben ähnliche Vorteile hervor. Sie erzählen, dass der Lachclub für sie dazu diene, ihre Freundschaft zu pflegen. Dank ihm sähen sie sich nun wieder täglich. Sie betonen außerdem den positiven Effekt auf ihre Gesundheit. Auch andere berichten, das Lachen halte sie gesund und jung, denn es versorge den Körper mit frischem Sauerstoff, reinige das Blut und befreie den Hals von Schleim. Eine Frau berichtet sogar, sie habe durch Lachen ihre Krebserkrankung besiegt. Die Gruppe Arbeiter aus der Fabrik praktiziert ebenfalls aus gesundheitlichen Gründen jeden Tag und unter Anleitung eine Runde gemeinsames Lachen. Anschließend würden sie voller Energie und Konzentration an ihren Arbeitsplatz gehen können, berichtet ihr Vorgesetzter.

Der Wunsch, Lachen als regelmäßiges Ritual in den Alltag einzubauen, scheint also einerseits dem Wunsch nach Freiheit zu entspringen. Vor allem die Interviewpartnerinnen beschreiben den Kontrast, der für sie zwischen den Momenten des Lachens und den Momenten des Alltags besteht. Besonders sie und offenbar besonders, wenn sie in einem höheren Alter sind, ziehen aus dem institutionalisierten Lachen den Gewinn, sich für Momente aus einem restriktiven Gesellschaftssystem zu befreien. Auf dem Hintergrund ihrer Erzählungen wird das Bild eines traditionellen Indiens gezeichnet, in dem die Familien eng

zusammenleben, in dem die Frauen als Hausfrauen und Mütter funktionieren sollen und in dem von ihnen zudem Zurückhaltung erwartet wird. Gleichzeitig jedoch entsteht das Bild eines modernen und globalisierten Indiens, in dem die Menschen immer einsamer werden und in dem das ursprüngliche Zusammenleben nicht mehr möglich ist. So sind die Treffen in den Lachclubs für viele Teilnehmer vor allem auch ein soziales Ereignis, das ihnen ein ersehntes Gemeinschaftsgefühl zurückbringt. Dies gilt offenbar für Männer und Frauen gleichermaßen. Lachen erscheint hier zudem als etwas Demokratisches, das nicht nur Freiheit für den Einzelnen bedeutet, sondern auch Gleichheit. Die streng hierarchischen Vorstellungen von gesellschaftlichen Strukturen, etwa des Kastenwesens, scheinen in dem existenziell-menschlichen Moment des gemeinsamen Lachens aufgehoben.

Dass dies auch für die Beziehung zwischen Männern und Frauen gilt, verdeutlicht sich besonders in der Sequenz, in der zwischen dem Gespräch mit einem Frisör und einer kleinen Gruppe von Frauen hin und her geschnitten wird. Ähnlich wie bereits in *India Cabaret*, wo es ein ähnliches Cross Cutting gab, entsteht dabei der Eindruck, als kommunizierten die verschiedenen Protagonistinnen und Protagonisten nicht nur mit ihrer Interviewerin Nair, sondern auch miteinander. Thema dieser Sequenz ist das Lachen von Frauen. Der Frisör stellt die These auf, Frauen hätten stets etwas zu verbergen. So wäre es ihnen nicht möglich, mit offenem oder gar weit aufgerissenem Mund zu lachen. Er dagegen, als Mann, liebe es, frei herauszulachen; er tue dies oft und gerne. Die Gruppe der Frauen reagiert darauf scheinbar unmittelbar, indem sie lauthals lacht, sich selbstbewusst gebärdet und zweideutige Witze reißt. Das Rebellische, Anarchische, das das Lachen birgt, wird besonders auch in einer weiteren Schnittfolge zum Ausdruck gebracht. Es werden Bilder einer Schulklasse gezeigt, die scheinbar außer Rand und Band ist und deren Lehrerin sich inmitten der Schülerinnen und Schüler befindet, sich gemeinsam mit ihnen vor Lachen ausschüttet. Daran schließt sich eine Szene an, in der sich die Interviewpartnerin, die Unsinn liebt, vor eine Gruppe Soldaten platziert hat. Während diese im Hintergrund auf gebrüllte Kommandos reagieren und sich im absoluten Gleichschritt bewegen, singt die Frau in unmittelbarer Nähe zu ihnen im Vordergrund mit schriller Stimme, sichtbar vergnügt und fröhlich, ein Lied über das Lachen. Diese Szenen und ihre direkte Abfolge zeigen Lachen nicht nur als Abwehr abstrakter traditioneller Strukturen, sondern als etwas, das provoziert, das sich konkret gegen strenge gesellschaftliche Institutionen wie Schule und Militär richtet und beinahe ein subversives Moment hat.

Während für die Frauen eher das hemmungslose, rebellische, anarchische oder auch emanzipatorische Moment des Lachens von Bedeutung ist, scheint für die männlichen Teilnehmer tendenziell der gesundheitliche Aspekt im Vorder-

grund zu stehen.[1317] Lachen wird hier aus einer traditionellen Perspektive, das heißt als eine Form des Yoga betrachtet, das seine Wurzeln schließlich im ursprünglichen Indien hat. Dies entspricht auch der These des Doktors, der seine Theorie und Praxis zum Lachyoga weltweit verbreitet. So beschäftigt sich *The Laughing Club of India* nicht bloß mit dem Phänomen der Lachclubs an sich, sondern auch mit den Fragen, warum sie ausgerechnet in Indien gegründet wurden und warum sie ausgerechnet hier so beliebt sind. Dabei gerät der Film zu einer Studie über das moderne, globalisierte Indien. Die Lachclubs erscheinen als Ausdruck traditioneller Werte, aber auch als Phänomen einer modernen Großstadt, als eine Reaktion auf modernes Leben und die Globalisierung Indiens. Es ist diese doppelte Sicht auf das Land, die auch Nairs folgenden Film, *Monsoon Wedding* prägt; sie hatte ihn im Anschluss an *The Laughing Club of India* gedreht. Entsprechend des Aufbaus dieser Arbeit, nach dem die Analyse der jüngeren Dokumentar- und Kurzfilme der Regisseurin einen eigenen Abschnitt bilden, schließt sich an dieser Stelle die Untersuchung des Kurzfilms *11'09''01 – September 11* an.

6.3 *11'09''01 – September 11* (2002)

6.3.1 Zum Inhalt des Films

Brooklyn, New York City im September 2011: Talat Hamdani, Mutter von drei erwachsenen Söhnen, Englischlehrerin und eine Frau, die vor Jahrzehnten aus Pakistan in die USA einwanderte, ist verzweifelt. Seit Tagen schon hat sie nichts mehr von ihrem Sohn Salman gehört. Er ist seit dem 11. September verschwunden und dieses Datum lässt verschiedene Schlüsse zu. Entweder ist Salman Opfer der Terroranschläge am World Trade Center geworden oder aber er wurde verhaftet. In diesen Zeiten würden alle Moslems verdächtigt, erklärt Talat einmal gegenüber einem Nachbarn. So verbringt sie ihre Tage mit Beten und der Plakatierung von Vermisstenanzeigen an öffentlichen Plätzen. Ihre Nachbarn, Amerikaner sowie Einwanderer aus verschiedenen Nationen, und ihre Verwandtschaft in der Ferne fühlen und hoffen mit ihr, dass Salman wieder auftaucht. Doch stattdessen meldet sich eines Tages eine Journalistin von der *New York Post*. Sie kommt in den Lebensmittelladen ihres Mannes Salim und eröffnet ihm, das F.B.I. fahnde nach seinem Sohn. Er sei verdächtig, ein Terrorist zu sein. Schon

1317 Anders als die Frauen betrachten sie Lachen zudem aus der Perspektive eines Wettkampfs: Sie beteiligen sich an Lachwettbewerben, bei denen derjenige gewinnt, dessen Lachen echter als bei den anderen klingt.

kurze Zeit später bevölkern F.B.I.-Agenten das kleine Haus der Familie und durchsuchen es akribisch. Um Fassung ringend, versucht Talat ihnen klarzumachen, dass ihr Sohn ein mustergültiger, ein typischer Amerikaner sei: Er liebe Sciencefictionfilme und Videospiele und er sei in der Highschool im Footballteam gewesen. Sie geht davon aus, dass das F.B.I. Salman gefangen hält. Sie sollen aufhören, ein Spiel mit ihr zu treiben, fleht sie die Agenten an und bittet sie, wenigstens einmal mit ihrem Sohn sprechen zu dürfen. Die Situation spitzt sich für sie und ihre Familie zu, als der Nachrichtensender CNN über Salman berichtet und ihn als Terrorist bezeichnet. Plötzlich spürt Talat Verachtung, wenn sie durch die Straße läuft. Ihre Nachbarn grüßen sie nicht mehr.

Im Fernsehen werden immer neue Berichte zum 11. September gezeigt, doch Talat hält an der Hoffnung fest, ihren Sohn wiederzusehen. Entschlossen schaltet sie das Fernsehprogramm um[1318] und bittet ihren Mann, die Tür über Nacht geöffnet zu lassen, falls Salman zurückkehre. Sechs Monate leiden die Hamdanis unter den Anschuldigungen und Verdächtigungen, bis die erlösende und doch zutiefst traurige Nachricht kommt: Salmans Leiche wurde in den Trümmern des World Trade Centers geborgen. Es konnte rekonstruiert werden, dass er zur Hilfe geeilt war und dabei selbst zum Opfer wurde. In den Fernsehnachrichten feiert man ihn daraufhin als Helden. Doch was bedeutet das? fragt Talat bei der Trauerfeier für ihren Sohn. Wenn Salman David oder Jesus geheißen hätte, wäre seine Geschichte eine andere gewesen, resümiert sie. Erst habe man ihn für einen Terroristen gehalten, jetzt für einen Helden. Salman ehre Amerika, indem er das Land zu seiner letzten Ruhestätte gewählt habe. Ihre Worte finden ihren Widerhall im Anblick seines Sargs, über den der Sternenbanner ausgebreitet ist.

6.3.2 Zu den Produktionsumständen

Der französische Filmproduzent Alain Brigand nahm Anfang 2002 Kontakt zu Autorenfilmerinnen und Autorenfilmern aus aller Welt auf und bat sie um ihre Teilnahme an dem von ihm initiierten Filmprojekt *11'09"01 – September 11*. Elf Filmemacherinnen und Filmemacher sollten unabhängig voneinander ihre Sicht, ihre Gedanken, „den Versuch einer Seismographie“[1319] nach den Terroranschlägen am 11. September 2001 filmisch umsetzen und dabei die symbolische Länge von elf Minuten, neun Sekunden und einem Bild einhalten. Diese zeitliche

1318 Das Programm, in das sie umschaltet, zeigt eine fröhliche Tanzszene aus *Monsoon Wedding*.
1319 Göttler 2002, S. 13.

Vorgabe wurde von Mira Nair als „french conceptual bullshit“[1320] bezeichnet; offenbar hinderte sie diese Einschätzung jedoch nicht an der Teilnahme. Die Regisseurin versammelte ihre übliche Mannschaft: Sabrina Dhawan schrieb das Drehbuch, Lydia Dean Pilcher übernahm die Produktionsleitung, Declan Quinn war erster Kameramann und Stephanie Carroll Setdesignerin. Cutterin Allyson C. Johnson arbeitete für diesen Film zum zweiten Mal mit Mira Nair zusammen; sie war bereits bei *Monsoon Wedding* für den Schnitt verantwortlich. Ihre Arbeitsgemeinschaft setzte sich bei *Vanity Fair*, *The Namesake*, *How Can It Be?* und *New York, I love you* fort.

Neben Mira Nair, die das Segment Indien vertrat, beteiligten sich Youssef Chahine für Ägypten, Amos Gitai für Israel, Shohei Imamura für Japan, Alejandro González Iñárritu für Mexiko, Claude Lelouch für Frankreich, Ken Loach für Großbritannien, Samira Makhmalbaf für Iran, Idrissa Ouedraogo für Burkina Faso, Danis Tanovic für Bosnien und Sean Penn für die USA. Die Finanzierung des Omnibus-Projekts sicherte Initiator Brigand durch Jean-Marie Messier, damals Chef des französischen Medienkonzerns Vivendi-Universal, durch die französische Produktions- und Verleihfirma StudioCanal und durch Jacques Perrin von der Filmproduktionsfirma Galatée.[1321] Dass Alain Brigand Regisseurinnen und Regisseure aus vielen verschiedenen Ländern um ein filmisches Statement gebeten hatte, lässt darauf schließen, dass vielfältige, subjektive, ja parteiische Sichtweisen auf die Ereignisse erwünscht waren. Die Terroranschläge sollten durch das Episodenwerk in einem „horizontalen Erzählen“[1322] reflektiert werden und „in einen globalen Kontext gerückt werden“[1323], so der Filmjournalist Hans Günther Pflaum in der *Süddeutschen Zeitung*. Trotz aller Verschiedenheit, was die Perspektiven, Inhalte, Stile und Erzählformen betrifft, ist als Grundtenor eine teils direkte, teils indirekte Kritik an den USA und der damaligen Politik unter George W. Bush erkennbar. Dieser gemeinsame Tenor verleihe dem Film den „Eindruck eines starren Systems“[1324], meint Pflaum. Gemeinsam mit den Verweisen auf die Opfer im eigenen Land, wie ihn beinahe alle Regisseurinnen und Regisseure vornehmen würden, bilde er das „geheime(s) Leitmotiv“[1325] des gesamten Werks. Dies mag dazu beigetragen haben, dass der Film in den USA lange Zeit keinen Verleih finden konnte. Erst ein Jahr nach Abschluss des Drehs wurde die Distribution durch die Verleihfirma Empire

1320 Nair im Interview auf www.movienetfilm.de/11_09_01/presseheft.php#01. und vgl. London, S. 39.
1321 Vgl. Göttler 2002, S. 13.
1322 Pflaum, S. 14.
1323 Pflaum, S. 14.
1324 Pflaum, S. 14.
1325 Pflaum, S. 14.

Pictures übernommen. In Frankreich und Italien kam der Film erst im September 2002 in die Kinos,[1326] in Deutschland sogar erst im November 2002.[1327] Die Veröffentlichung des Films auf DVD geschah zum Ende des Jahres 2004.

Auf den Festivals, etwa im September 2002 in Venedig, wurde das Kollektivwerk dagegen mit Spannung erwartet und zum Teil hoch gelobt. Fachkritikerinnen und -kritiker sahen zunächst schon in der Grundidee zum Film einen „Triumph der freien Kinematographie"[1328], so Andreas Kilb in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, und eine notwendige Antwort des Autorenkinos auf „(…) die rhetorische und ideologische Aufrüstung eines Hollywood-Genres, das in Kriegs- und Katastrophenzeiten wie Kai aus der Kiste springt, (…)"[1329], so Katja Nicodemus in der *Zeit*, die Filme wie *Black Hawk Down* (Ridley Scott, USA 2001) gemeint haben muss. Kritikerinnen beziehungsweise Kritiker und Publikum seien sich einig gewesen, dass „(…) der Kompilationsfilm ein großes Stück Kino sei."[1330] berichtete Christina Nord in der *taz*. Einer isolierten Betrachtung der einzelnen Episoden halte die Begeisterung jedoch nicht stand, so Nord weiter: „Denn wirklich geglückt ist davon keine."[1331] Insbesondere Nairs Film gerät bei ihr in die Kritik und wird als „Zuckerguss des großen Gefühlskinos"[1332] bezeichnet. Kilb dagegen hebt Nairs Episode positiv hervor: Ihr gelinge das „Kunststück eines Rührstücks ohne Rührung"[1333]. Tatsächlich ist Nairs Film eine der Episoden, in der die Auseinandersetzung mit den USA am direktesten ausgetragen wird.

6.3.3 Distanzierung von den USA

Mira Nair und ihre Drehbuchautorin Sabrina Dhawan zeigen ihre Protagonistin Talat Hamdani als eine traditionelle und fromme Frau, die täglich einen Salwar Kameez[1334], einen Schleier um ihr Haar geschwungen und Schmuckstücke aus ihrem Ursprungsland trägt. Regelmäßig besucht sie die Moschee und betet auch Zuhause. Außerdem plant sie eine Reise nach Mekka, was jedoch mit der besonderen Situation ihrer Sorge um den Sohn zusammenhängt. Im Fernsehprogramm

---

1326 Vgl. London, S. 39.
1327 Vgl. Höbel 2002, S. 182.
1328 Kilb 28.11. 2002, S. 33.
1329 Nicodemus, S. 38.
1330 Nord, S. 15.
1331 Nord, S. 15.
1332 Nord, S. 15.
1333 Kilb 28.11.2002, S. 33.
1334 Dies ist eine traditionelle Bekleidung aus südasiatischen Ländern.

scheint sie Filme aus ihrer alten Heimat zu bevorzugen.[1335] Gleichzeitig wird Talat als eine integrierte und moderne Frau inszeniert: Sie lebt bereits ihr halbes Leben in den USA, unterrichtet Englisch an einer Schule und pflegt eigentlich ein freundschaftliches Verhältnis zu ihren amerikanischen Nachbarn. Die Suche nach dem Sohn nimmt sie allein in die Hand, ihr Mann spielt dabei nur eine passive Rolle. Es geht auch auf ihre Initiative zurück, sich mit Briefen an den Bürgermeister der Stadt zu wenden. Talats Verhältnis zu den USA wird seit dem 11. September jedoch zunehmend distanzierter. Plötzlich spricht sie von „uns" und „wir" und meint damit die Gemeinde der Moslems, denen die andere Seite, die Amerikaner, feindlich gegenüberstehen. Am Ende, als ihr toter Sohn in die amerikanische Flagge gehüllt vor ihr liegt, ist ihre einstige Verbundenheit mit den USA einer Verbitterung gewichen. Sie ist wütend über die Vorverurteilung; Freude über die Ehrung ihres Sohnes als Held kann sie nicht empfinden. Seine Hinwendung zu allem Amerikanischen, die sie gegenüber den F.B.I.-Agenten einst so betont hatte, erscheint ihr jetzt als ein Fluch. Neben den Agenten, die sich wie entmenschlichte Maschinen durch die Privatsphäre der Einwandererfamilie wühlen und auf professionelle Weise Verständnis heucheln, sind es die Fernsehberichte, die manipulativen Bilderfluten, die Hetzjagden und immer wieder George W. Bush in seinen Fernsehansprachen ans Volk, die in diesem Film als Ausdrucksmittel einer kalten, rigorosen Regierungsmacht erscheinen und die in das Leben der Familie eindringen.[1336]

Immer wieder geht Talat zu einer nahegelegenen, überirdischen U-Bahnstation. Dort wirft sie ihre Briefe an den Bürgermeister in den Briefkasten und beobachtet von einer Brücke aus die an- und abfahrenden U-Bahnzüge. In einer Totalen wird sichtbar, dass ein überdimensionales Graffiti die Brücke ziert: Es ist die amerikanische Flagge, der Sternenbanner. In der nächsten Einstellung befindet sich Talat an den Gleisen. Sie beobachtet eine Gruppe junger Männer und plötzlich glaubt sie, Salman in einem Wagon entdeckt zu haben. Als sie den Irrtum bemerkt, bricht sie weinend auf dem U-Bahnsteig zusammen. Diese Szenenfolge, die durch das Bild des Sternenbanners eingeleitet wird, ließe sich ebenso dem Grundgefühl der Enttäuschung, das die Protagonistin gegenüber ihrer neuen Heimat hegt, zuordnen. Beinahe scheint es, als gäbe Talat den USA die Schuld am Verschwinden ihres Sohns. In einem Interview im Pressetext zu dem Omnibus-Film erklärte Mira Nair, sie habe sich mit ihrem Filmbeitrag

---

1335 Tatsächlich handelt es sich bei dem Fernsehprogramm, wie erwähnt, um *Monsoon Wedding*. Dieser Moment ist selbstrefenziell, sendet aber auch eine klare Botschaft aus: Talat ist eine differenzierte Person, die differenziert zu betrachten ist.

1336 Ähnlich wie in dem früheren Kurzfilm *The Day the Mercedes Became a Hat* dringt die Politik in Form der Fernsehbilder, die jeweils aus realem Material stammen, mit aller Brutalität in das private Leben der Protagonistinnen und Protagonisten ein.

gegen die „augenblickliche Welle der Islamophobie aussprechen“[1337] wollen, die auf den 11. September gefolgt war. Tatsächlich werden die USA in ihrem Film als Aggressor, dem Unschuldige zum Opfer fallen, inszeniert. Dabei ist der Blick der Regisseurin, wie es ihr entspricht, auf Randfiguren eines Geschehens gerichtet, auf Ungerechtigkeiten, die ihnen alltäglich, wie nebenbei widerfahren und auf eine Wirklichkeit, die jenseits des Offiziellen liegt und nur von wenigen gesehen wird.

So distanziert sich Nair mit ihrem Filmbeitrag selbst von den USA. Ihre amerikakritische Haltung hat sie bei diesem Projekt mit vielen anderen Teilnehmerinnen und Teilnehmern gemein. Was sie jedoch unterscheidet ist, dass sie ihren Film ganz aus der Warte einer Zuwanderin erzählt. Diese Perspektive ist ihre eigene, subjektive Sicht. Er sei für sie eine Möglichkeit gewesen, „filmisch den Zustand aus der Sicht südasiatischer Augen in New York zu vermitteln“[1338], erklärte sie. So scheint es konsequent, dass sie innerhalb des Episodenprojekts nicht die USA, sondern Indien vertritt.

6.3.4 Heimatlosigkeit

Neben der direkten Auseinandersetzung mit den USA und den offensichtlich dominierenden Themen der Traurigkeit, der Wut und der Enttäuschung, entwickelt Mira Nair in diesem Film auch eine zweite motivische Ebene, die sich in für sie typischen Bildern ausdrückt. Typisch ist zum einen eine kurze Traumpassage, in der sich Talat in frühere, glücklichere Zeiten hineinversetzt, Zeiten, in denen ihr Sohn noch bei ihr war. In vielen von Nairs Filmen ist die Darstellung von Träumen ein Mittel, um die Gefühlsebene, die verborgene Innenwelt und die Lebensfreude, die zu einer Figur gehört oder gehörte, zu thematisieren. Diese Szene mit Talat erinnert besonders an *The Perez Family*, wo Hauptprotagonist Juan von vergangenen Zeiten träumt, in denen er noch mit seiner Familie zusammen war und sie in ihrem Zusammensein sowie in Kuba eine Heimat hatten. Solche Szenen mögen es sein, die eine Kritikerin zum Begriff des „Zuckerguss-Gefühlskinos“[1339] provoziert haben. Hier wird jedoch deutlich, dass das Urteil zu kurz greift und in Unkenntnis der besonderen Filmsprache der Regisseurin gefällt worden ist.

1337 Nair im Interview auf www.movienetfilm.de/11_09_01/presseheft.php#01 und vgl. Nair im Interview mit Solomon.
1338 Nair im Interview auf www.movienetfilm.de/11_09_01/presseheft.php#01.
1339 Nord, S. 15.

Charakteristisch erscheint in Nairs Episode auch eine kurze Einstellung, in der die Kamera gen Himmel gerichtet ist, Sonnenreflexe und die sich im Wind wiegenden Blätter eines Baumes aufnimmt. Dieses Motiv erinnert stark an *My Own Country*, wo es mit den Grundthemen des Abschiednehmens und des Verlusts von etwas Existenziellem korrespondiert, auch mit der Orientierungslosigkeit des Protagonisten und seiner Suche nach einem Fixpunkt. All dies lässt sich auf Talat übertragen, die nicht nur ihren Sohn, sondern auch ihre Verwurzelung in den USA verloren hat. Es scheint, als sei sie durch die Ereignisse wieder in einen Zustand der Fremdheit zurückkatapultiert worden. Eben diese Entfremdung, die auf ihre Existenz als Migrantin verweist, versinnbildlicht sich in den Szenen an der U-Bahnstation. Ihnen wohnt nicht nur die konkrete Bedeutung inne, dass sie auf die Wiederkehr ihres Sohnes hofft, sondern auch das Grundgefühl der Heimatlosigkeit, des ewigen Reisens. Szenen an Bahnhöfen oder in Zügen erscheinen in einer Reihe von Filmen Mira Nairs als Sehnsuchtsbilder; stets geht es dabei um einen möglichen Ausweg aus einer beengten, manchmal verzweifelten Lebenslage, um die Suche nach einem Neuanfang und nach etwas, das sich Heimat nennen lässt. In *So far from India* finanziert Ashoke sein neues Leben in New York durch die Arbeit im U-Bahnhof. In *India Cabaret* begleitet Nair eine Tänzerin auf einer Zugreise zu ihrem ursprünglichen Heimatort, an dem sie jedoch nicht mehr willkommen ist. In *Salaam Bombay!* stellt der zentrale Bahnhof Mumbais den Ausgangs- und Endpunkt des Schicksals der Straßenkinder dar und in *The Namesake* markiert die Zugreise des Protagonisten Gogols zum Schluss des Films die Überwindung seines Grundgefühls der Heimatlosigkeit und seine Suche nach einem Neuanfang.

In *So far from India* konnte den Szenen im U-Bahnhof ein weiterer Aspekt zugeschrieben werden, ein Aspekt, der sich auch aus einem Verweis auf eine Serie des Fotografen Bruce David ergab. Dieser hatte in seinen Bildern das „tägliche Zusammenrücken“[1340] in der New Yorker Subway festgehalten. Auch Nair zeigt in ihrem frühen Dokumentarfilm das Zusammentreffen unterschiedlichster Menschen durch das typische New Yorker Fortbewegungsmittel U-Bahn. In einigen wenigen Augenblicken scheint es in diesem Film, als spiegle sich in der besonderen Melange der Subway die Idee des Melting Pots, des friedlichen, multikulturellen Zusammenlebens einer ganzen Stadt. Fast zwanzig Jahre später und nach den einschneidenden Ereignissen des 11. September scheint New York, das für Mira Nair zum damaligen Zeitpunkt schon mindestens so lange zweite Heimatstadt war, diese Idee für sie nicht mehr erfüllen zu können. So kann ihr Beitrag zu *11'09''01 – September 11* nicht nur als Kampfansage an die Vorurteile gegenüber Moslems gelesen werden, sondern auch als

1340 Gottschalk, S. 22.

Zeugnis ihrer eigenen Befindlichkeit und ihrer eigenen Auseinandersetzung mit der Wahlheimat New York beziehungsweise mit den USA. In einem Interview mit der *New York Times* fasste Nair ihre Entfremdung wie folgt zusammen:

> Living in New York, we never felt foreign. After 9/11, we felt foreign.[1341]

Bevor sich Mira Nair ein paar Jahre später der Metropole in *New York, I Love You*, einem weiteren Episodenfilm, auf anscheinend versöhnlichere Weise widmete, kehrte sie zunächst mit einem anderen Kurzfilm zurück nach Indien.

6.4 *AIDS Jaago: Migration* (2006)

6.4.1 Zum Inhalt des Films

Migration beginnt mit der rituellen Verbrennung der Leiche eines Mannes am Rand eines Dorfs in der indischen Provinz. Am Scheiterhaufen haben sich die trauernden Angehörigen und Dorfbewohner versammelt, unter ihnen ein junger Mann namens Birju (Shiney Ahuja) und sein Vater (Tinnu Anand). Aus einem Gespräch zwischen den Beiden geht hervor, dass sich der Verstorbene das Leben genommen hatte, weil ihm als Bauer die Dürre zu schaffen machte. Birju wirkt verbittert über die Umstände. Die Dürre ist auch dafür verantwortlich, dass er die Provinz verlassen und sich Arbeit in der Stadt suchen will. „Verlass das Land nicht!“ fleht sein Vater ihn an. „Die Erde ist unsere Mutter. Die Dürre ist ein Fluch, der vorübergehen wird.“ Doch Birju ist nicht aufzuhalten. Er verabschiedet sich von seiner Frau Yamuna (Raima Sen), die Zuhause im Dorf auf ihn warten wird. Als sie wissen will, ob er in der Stadt eine Geliebte hat, müssen sie beide lachen. Sie vertrauen einander und sind glücklich.

In der Stadt ist das Wetter schlecht und alles scheint grau. An den Abenden ist Birju allein unterwegs, manchmal schaut er sich Kinofilme an. Tagsüber arbeitet er in einem Bautrupp, der Renovierungsarbeiten an einer imposanten Stadtvilla mit Blick aufs Meer ausführt. In dieser Stadtvilla leben Divya (Sameera Reddy), ihr Ehemann Abhay (Irrfan Khan) und dessen Mutter. Trotz des Luxus ist die junge Frau sehr unglücklich: Ihre bettlägerige Schwiegermutter scheucht sie herum, kritisiert ihre Kleidung als zu freizügig und will ihr ihre große Leidenschaft, das Modedesign, ausreden. Sie solle lieber ein Baby bekommen, ermahnt sie sie. Doch das ist nicht so einfach für Divya. Abhay geht ihr nach Möglichkeit aus dem Weg. Grund dafür ist seine heimliche Homosexualität. Während sie viele einsame Stunden Zuhause verbringt, trifft er seinen

1341 Nair im Interview mit Solomon.

Liebhaber Imran (Arjun Mathur), der zunehmend ungeduldiger wird: Er kann die Heimlichtuerei nicht mehr ertragen und er hat Mitleid mit der unwissenden Divya. Doch diese scheint eines Tages einen Ausweg aus ihrer Misere gefunden zu haben – es ist eine Begegnung mit Birju, die ihrem Leben eine Wendung gibt. Er entdeckt sie, als er eine Fensterscheibe des Hauses säubert. Sein Blick fällt sofort auf sie. Während sie Perlen auf einen leuchtend rot-orangefarbenen Seidenstoff stickt, lauscht sie den lieblichen Klängen einer Spieluhr, die ein verliebtes Ehepaar darstellt. Sie trägt einen ebenfalls rot- und orangefarbenen Sari, der ihren Rücken frei lässt. Kurz darauf wird Divya von ihrer Schwiegermutter herbeizitiert. Sie befiehlt ihr, den Rollladen herunter zu lassen, damit der fremde Mann sie nicht beobachten könne. Für Sekunden stehen Birju und Divya jedoch dicht an dicht gegenüber. Einige Zeit später schimpft die alte Frau wieder vor sich hin und macht Divya Vorwürfe. Wenn sie doch nur ein Baby hätte, dann würde sich Abhay auch mehr um sie kümmern, jammert sie und prophezeit, dann würde er sich Tag und Nacht „in die Falten ihres Saris kuscheln." Doch dafür müsse sie unbedingt mit dem Modedesign aufhören! In diesem Moment verlässt Divya den Raum, packt den orange-roten Seidenstoff, an dem sie zuvor gestickt hatte, und wirft ihn mit Schwung aus dem Fenster. Das Stoffstück landet direkt vor Birjus Füßen. Er eilt die Fassade empor, um es ihr zurückzugeben. Divya bittet ihn daraufhin auf ein Glas Wasser herein. Dann beginnt sie, ihn zärtlich an seinen Händen zu berühren. Im nächsten Moment schon befinden sie sich in einer intimen Situation. Nachdem sie miteinander geschlafen haben, verschwindet er sofort wieder über das Baugerüst nach draußen. Die ganze Zeit über sprechen sie kein Wort miteinander.

Wenig später eröffnet Divya ihrem Ehemann Abhay, dass sie sich ein Baby wünsche. Er ist einverstanden. Sie schlafen miteinander und Divya wird schwanger. Von wem sie das Kind tatsächlich erwartet, wird nicht klar. Birju kehrt währenddessen zu seiner Frau Yamuna aufs Land zurück und auch sie bekommen bald ein Baby. Yamuna strahlt, als ihr die Krankenschwester im Geburtshaus den Säugling in die Arme legt. Doch ihr Glück währt nicht lange. Man habe sie positiv getestet und möglicherweise sei auch das Baby infiziert, erklärt man ihr. Birju wird ebenfalls aufgefordert, einen Test zu machen. Yamuna versteht nicht, wovon die Krankenschwester spricht. Er jedoch bricht weinend an ihrem Bett zusammen und bittet sie um Verzeihung. Als letztes Bildelement wird ein Insert auf schwarzem Hintergrund eingeblendet, das lautet: „Protect those you love. Wear a condom".

6.4.2 Zu den Produktionsumständen

Anders als bei *11'09''01 – September 11* war Mira Nair bei diesem Kurzfilmprojekt selbst die Initiatorin. Neben ihrer Rolle als Regisseurin fungierte sie auch als Produzentin des Gesamtprojekts, das insgesamt vier Episoden umfasst. *AIDS Jaago*, so der Titel, wurde also von Mirabai Films, außerdem von der Bill and Melinda Gates Foundation produziert.[1342] Die Idee zu dem Projekt hatte Nair im Jahr 2007 gemeinsam mit ihrem Freund Ashoke Alexander, der für die Stiftung des Gates-Ehepaars arbeitete. Sie entsprang dem Wunsch, die Menschen in Indien stärker über die sich rasant ausbreitende Krankheit aufzuklären.[1343] Hinsichtlich der Anzahl der mit HIV-infizierten Menschen hat Indien Südafrika seit 2005 abgelöst.[1344] „Wach auf!“ lautet der Filmtitel in seiner Übersetzung aus dem Hindi.[1345] Die Resonanz auf den Omnibus-Film *11'09''01 – September 11* hätten sie ermutigt, ein Gemeinschaftswerk anzustreben, so Nair in einem Interview auf dem Bonusmaterial zu dem Film. Und so machte sie sich auf die Suche nach drei weiteren Regisseuren, die jeweils eine Episode realisieren sollten. In *Migration*, so der Titel ihrer Episode, beschäftigt sich Nair nach *My Own Country* bereits das zweite Mal mit diesem Thema. Damals ging es um die Unwissenheit der Bürger einer amerikanischen Kleinstadt und um einen Aufklärer, der von außen kommt. Mit diesem Film taucht Nair nun in die verschiedenen, kontrastreichen Lebenswelten ihres ursprünglichen Heimatlandes ein; sowohl der Schauplatz als auch das primäre Zielpublikum lagen diesmal also in Indien.

Um trotz des heiklen Themas ein möglichst breites Publikum erreichen zu können, habe man sich um möglichst reine Unterhaltung bemüht. Die verschiedenen Episoden hätten „nichts mit dem Gesundheitsministerium zu tun“, so die Regisseurin. „Zwölf Minuten mit großen Stars und sehr kommerziell aufgezäumt. Sie sollen aufrütteln, nicht belehren.“[1346] In Nairs Episode wurden die Hauptrollen von Irrfan Khan, Sameera Reddy, Shiny Ahuja und Raima Sen verkörpert. Khan spielte also zum wiederholten Mal in einem Film von Mira Nair mit, nach einem kurzen Auftritt in *Salaam Bombay!* und der Hauptrolle in *The Namesake*. Nur zwei Jahre später besetzte ihn Nair nun in *Migration*. In einer Nebenrolle taucht außerdem Vijay Raaz auf, der in *Monsoon Wedding* den Hochzeitsplaner spielte. Hier wie dort stellt er sein komisches Talent unter Beweis, in *Migration* in der Rolle eines unterhaltsamen Kondomvorführers auf

1342 Diese Stiftung finanziert die indische AIDS-Aufklärungskampagne Avahan.
1343 Vgl. Nair im Interview auf dem Bonusmaterial zu dem Film.
1344 Vgl. unicef und vgl. Grote-Beverborg.
1345 Vgl. Nair im Interview mit Feldvoß 2007 (*Epd Film*), S. 39.
1346 Nair im Interview mit Feldvoß 2007 (*Epd Film*), S. 39.

den Straßen Mumbais. Sie habe sich den Fakt zunutze gemacht, dass Filmsstars in Indien wie Göttinnen und Götter verehrt würden, so Nair.[1347] Dementsprechend wurde in Indien je eine Episode vor einem Hindi-Blockbuster gezeigt.[1348] Später wurden die Episoden zusammenhängend im Fernsehen ausgestrahlt und über das Internet zugänglich gemacht. Dass es sich hier um ein genuin indisches Projekt handelt, zeichnet sich nicht nur an der Besetzung ab, sondern auch daran, dass alle vier Teile von indischen Regisseuren gedreht wurden: Vishal Bharadwaj[1349] Santosh Sivan[1350] und Farhan Akhtar[1351] konnten für das Projekt gewonnen werden. Jede Episode stammt außerdem aus einem anderen Teil des Landes, bedient ein eigenes Genre und nimmt einen eigenen Blickwinkel auf das Thema ein.[1352] Wie auch bei den anderen Episodenfilmen, bei denen Nair mit einem Kurzfilm beteiligt war, soll es hier jedoch ausschließlich um ihren Blickwinkel gehen.

Das Drehbuch zu ihrer Episode schrieb die indische Autorin Zoya Akhtar. Sie hat sich mittlerweile auch einen Namen als Regisseurin gemacht, etwa mit dem Film *Lucky by Chance* (IND 2009). Erster Kameramann ihres Beitrags war Jay Jay Odedra, der bei *Vanity Fair* und *The Namesake* bereits zur Second Unit gehört hatte. Für den Schnitt war zum wiederholten Mal Barry Alexander Brown verantwortlich, für das Design Stephanie Carroll und für die Musik Mychael Danna, der auch schon für *Vanity Fair* mit Mira Nair zusammengearbeitet hatte. Seine Premiere feierte der Film auf dem 32. International Filmfestival in Toronto.

6.4.3 Das rote Tuch

Das rot-orangefarbene Stück Stoff, das Divya bestickt, ist ein vielfach konnotiertes Sinnbild dieses Films. Für Birju ist es ein erotisches Signal, ein Ausdruck der sexuellen Attraktivität Divyas, aber auch der zwischenmenschliche Wärme, die ihm in der Fremde der Großstadt fehlt. Für Divya ist das Tuch eine Manifestation ihrer im Inneren verschlossenen, jedoch langsam aufflammenden Leidenschaft, ihrer Sehnsucht nach Unabhängigkeit und Liebe gleichermaßen. Beides

---

1347 Vgl. Nair im Interview auf dem Bonusmaterial zu dem Film.
1348 Vgl. Nair im Interview mit Feldvoß 2007 (*Epd Film*), S. 39.
1349 Als Regisseur ist er unter anderem bekannt für *The Blue Umbrella* (IND 2005), *Omkara* (IND 2006), *Kaminey* (IND 2009) und *7 Khoon Maaf* (IND 2011).
1350 Als Regisseur ist er unter anderem bekannt für *Asoka* (IND 2011), als Kameramann etwa bekannt für *Dil Se* (IND 1998) und *Bride & Prejudice* (IND 2004).
1351 Als Regisseur ist er unter anderem bekannt für *Dil Chahta Hai* (IND 2001), *Don* (IND 2006) und *Don 2* (IND 2011).
1352 Vgl. Nair im Interview auf dem Bonusmaterial zu dem Film.

bleibt für sie unerreichbar: Erstens wird ihr verboten, weiter Mode zu entwerfen und darin ihre Selbstständigkeit und Selbstbewusstsein zu erleben. Zweitens entzieht sich ihr Ehemann ihr konsequent. Er verweigert, eine Familie mit ihr zu gründen und sie damit die Rolle ausfüllen zu lassen, die von ihr mit Nachdruck erwartet wird, nämlich die der liebenden Ehefrau und Mutter. Der Moment, in dem Divya das Tuch mit entschlossener Geste aus dem Fenster wirft, ist dementsprechend mehrfach zu deuten. Es ist eine Geste des Zorns, mit der sie sich des Erwartungsdrucks entledigen will. Gleichzeitig erscheint sie als Ausdruck von Resignation; sie wirft ihre innere Lebendigkeit, ihr Streben nach etwas Eigenem und ihre Hoffnung auf Liebe wortwörtlich über Bord. In seinen Signalfarben erscheint das Tuch zudem als Symbol für den todbringenden Virus. So wie Divya es Birju zuwirft, zufällig und gedankenlos, so überträgt sich die Krankheit schließlich von ihr auf ihn. Zum Ende des Films gibt es diesen Hinweis ein weiteres Mal: Die Szene, in der Yamuna in dem kleinen Dorfkrankenhaus ihr Kind gebärt, wird durch einen Schuss auf ein leuchtend rotes Tuch eingeleitet, das vor dem Gebäude über einen Zaun gespannt wurde. Dieses rote Tuch lässt bereits erahnen, dass der Virus auch an Yamuna und ihr Baby weitergegeben wurde.

Die Inszenierung des Stoffs entspricht der charakteristischen Bildsprache Mira Nairs und erinnert insbesondere an *Kama Sutra*. Auch in diesem Film macht ein Stück roter Stoff die inneren Vorgänge im Leben der Protagonistin Maya sichtbar, indem er zum Corpus Delicti ihres Ehebruchs wird. Ebenso materialisieren sich in ihm ihre heftige Emotionalität, ihr Wille nach Unabhängigkeit und Selbstbestimmung sowie ihr Wunsch nach Liebe und Begehren. Stoffen und Kleidungsstücken kommt in diesem Film zudem die besondere Bedeutung zu, dass sich die Protagonistinnen und Protagonisten durch sie verkleiden oder gar verwandeln können und dass sie durch sie gesellschaftliche und geschlechtliche Grenzen überschreiten können. Auch Birju und Divya überschreiten durch ihre sexuelle Begegnung soziale sowie gesellschaftliche Grenzen und probieren für wenige Minuten ein anderes Leben aus.[1353]

1353 Häufig werden die Momente der Verwandlung, so wie es dem Mythos der Maya zueigen ist, durch den Kontakt mit Wasser, dem fließenden Medium, eingeleitet. Die Begegnung zwischen Divya und Birju wird ebenfalls durch das Element des Wassers initiiert. Hinter der simplen Höflichkeitsfloskel – ihre Frage, ob er ein Glas Wasser haben wolle – verbirgt sich ein weiterer, kulturell zu deutender Sinngehalt, der bereits mehrfach in dieser Arbeit beschrieben wurde: Im klassischen Hindi-Film ist Wasser in der Regel das Element, das ein Liebespaar zueinander bringt und das das erotische Moment ihrer Begegnung signalisiert.

6.4.4 Migration

Der Titel des Films – *Migration* – bezieht sich auf das Pendeln der Arbeiter zwischen Provinz und Großstadt, das hier vielmehr als ein Pendeln zwischen zwei Atmosphären erscheint. Nair betreibt eine regelrechte Kontrastierung der Lebenswelten, deren Unterscheidung sich zunächst durch die Farbdramaturgie äußert. Während die Szenen auf dem Land in warmen, erdigen Farbtönen erscheinen, sind die Szenen, die in der Stadt spielen, in blassen, kühlen Blautönen gehalten. Dementsprechend werden auch die zwischenmenschlichen Beziehungen inszeniert. Die Ehe von Birju und Yamuna wird trotz seines Seitensprungs als warmherzige, liebevolle und lebendige Verbindung dargestellt. Divya und Abhay erscheinen dagegen in der vornehmen gesellschaftlichen Form erstarrt zu sein, vielmehr noch: ihre Ehe erscheint als eine Farce. Besonders krass wirkt der Kontrast zwischen dem Landleben und dem Stadtleben in dem Moment, in dem Birju erstmals an seinem Arbeitsplatz gezeigt wird. Sein erster Blick in der Fremde fällt auf einen tristen Industriehafen. Angesichts dieser kalten, grauen Welt, die ihn umgibt, wirkt Birju eingeschüchtert und wie versteinert. Seine Kollegen müssen ihn laut rufen, bis er aus seiner seelischen Versenkung, dem sehnsuchtsvollen Blick in die Ferne erwacht und zur Arbeit zurückkehrt. Mit wenigen Einstellungen macht Mira Nair hier Gefühle der Einsamkeit und der Unbehaglichkeit deutlich, die nur jemanden ereilen können, der sich allein in der Fremde befindet, jemanden, der immigriert ist.[1354] Als Birju kurze Zeit später Divya entdeckt, muss ihm ihr Anblick als wortwörtlicher Lichtblick erscheinen. Nicht nur ihre Schönheit und die nackte Haut, die zwischen den Stoffbahnen ihres Saris sichtbar wird, scheinen ihn in den Bann zu ziehen; auffallend ist auch, dass sie mit ihrer orange-rötlichen Kleidung und dem Stoff, an dem sie näht, den einzigen Farbpunkt weit und breit bildet. Diese warmen Töne, die ihn verführen, entsprechen den Farben, die seine Heimat prägen.

Aus dem Dialog mit seinem Vater lässt sich schließen, dass Birju aus seinem Heimatort fortgeht, weil ihn die Dürre dazu zwingt. Er muss sein tägliches Brot an einem anderen Ort verdienen. Mira Nair berichtete in einem Interview von dem Phänomen der „Selbstmordbauern“[1355], die es im ländlichen Indien aktuell vermehrt gäbe. Diese Bauern würden sich aufgrund ihrer großen Armut das Leben nehmen. Birju suche einen anderen Weg.[1356] Doch obwohl er offensichtlich aus wirtschaftlichen Gründen handelt, wirkt seine Entscheidung sehr

---

1354 Momente des Friedens, der Heiterkeit und Geborgenheit erlebt Birju bezeichnenderweise, als er eine Kinovorstellung besucht. Dieses Motiv ist ein typisches im Oeuvre Nairs und hat seinen deutlichsten Ausdruck in *Salaam Bombay!*.

1355 Nair im Interview mit Haß, S. 16.

1356 Vgl. Nair im Interview mit Haß, S. 16.

emotional; aus ihm spricht eine große Enttäuschung. Die Argumentation seines Vaters, in der Provinz zu bleiben, wirkt ebenso wenig rational. Er vergleicht das Land mit einer Mutter, der die Treue zu halten ist. Damit spricht er die in dieser Arbeit bereits vielfach erwähnte traditionelle Gleichsetzung der Symbolfigur Mutter mit der Nation Indien aus. So vertritt Birjus Vater die konservative Seite, während Birju beinahe als Abtrünniger erscheint, als jemand, der sich von seinen Ursprüngen, von Vater und Mutter, abwendet. Das Thema des Films legt jedoch die Vermutung nahe, dass der Bauer, dessen Leiche zu Beginn des Films verbrannt wird, nicht unbedingt durch Dürre beziehungsweise aus wirtschaftlicher Not ums Leben kam, sondern möglicherweise durch Aids. Diese Krankheit, das wird in dem Gespräch zwischen Vater und Sohn deutlich, ist tabuisiert und wird nicht beim Namen genannt. So erscheint *Migration*, insbesondere die Eingangssequenz, wie ein Dialog zwischen der Regisseurin und ihrem ursprünglichen Heimatort Indien: Nair wendet sich gegen den Konservativismus und gegen die Tabuisierung von Themen wie Aids. Trotz der Ausgangssituation eines indischen Films für ein indisches Publikum bleibt ihre Perspektive hier die einer Migrantin. Wieder einmal scheint die Ambivalenz eines Protagonisten – hier Birju, der sich einerseits zur Provinz und zu seiner dort beheimateten Braut zugehörig fühlt und andererseits danach strebt, ein anderes Leben auszuprobieren und die wortwörtliche Schwelle zu einer anderen, größeren Welt zu übertreten – mit der eigenen Ambivalenz der Regisseurin zu korrespondieren.

6.4.5 Ein Film gegen Tabus

Migration beruhe auf einer wahren Begebenheit, erklärt Nair auf dem Bonusmaterial des Films. Auf die Geschichte aufmerksam geworden sei sie fünfzehn Jahre zuvor, als sie *India Cabaret* drehte.[1357] Während des Drehs im Rotlichtmilieu von Mumbai habe sie einen AIDS-Aktivisten kennengelernt, der ihr von einer mit HIV infizierten Hausfrau aus der Oberschicht erzählte. Sie hatte sich bei einem Angestellten angesteckt. Ihre Geschichte mache deutlich, dass der Virus keine Klassenunterschiede oder gesellschaftlichen Hierarchien kenne und dass jeder angreifbar sei, so Nair weiter.[1358] So ist der Titel des Films, *Migration*, nicht nur geografisch zu verstehen, sondern auch auf soziale Räume zu beziehen. Ebenso wie Divya und Birju mit ihrer intimen Begegnung Grenzen überschreiten, tun dies Abhay und sein Geliebter Imran. Damit dient Nairs Film nicht nur einer Aufklärung über Aids, sondern, wie es für sie typisch ist, auch einer Offen-

---

1357 Vgl. Nair im Interview auf dem Bonusmaterial zu dem Film.
1358 Vgl. Nair im Interview auf dem Bonusmaterial zu dem Film.

legung sozialer Realität. Im Jahr 2006, als der Film gedreht wurde, war Homosexualität in Indien nach wie vor ein großes Tabuthema, wie es Sudhir Kakar beschreibt: „(…) es gibt in Indien eine große Anzahl von Männern – viele von ihnen verheiratet –, die Sex mit Männern hatten oder weiterhin haben, aber nur eine winzige Mehrheit ist bereit, sich selbst als ‚homosexuell' zu bezeichnen."[1359]

Erst zwei Jahre nach Nairs Film begannen sich die Verhältnisse langsam zu ändern: 2009 hob der Oberste Gerichtshof in Neu Delhi das Verbot der Homosexualität auf, 2010 fand das erste Kashish Mumbai International Queer Film Festival statt. Mit dem abschließenden Insert – „Protect those you love. Wear a condom" – macht Mira Nair deutlich, dass sie mit ihrem Film weder die homosexuelle Beziehung, noch die Gegebenheit des mehrfachen Ehebruchs verurteilt oder bewertet. Stattdessen orientiert sie sich an Lebenswirklichkeiten und zeigt, dass es an diese Realitäten anzuknüpfen gilt, wenn die Menschen mit der aufklärenden Botschaft erreicht werden sollen. Sie macht deutlich, dass die Überwindung von Tabus in der indischen Gesellschaft unmittelbar mit der Bekämpfung der Ausbreitung von Aids zusammenhängt.

6.5 *8: How Can It Be?* (2008)

6.5.1 Zum Inhalt des Films

Zainab und Arif sind Einwanderer aus einem südostasiatischen Land. Gemeinsam mit ihrem kleinen Sohn Munna leben sie in einem gemütlichen Haus in der ruhigen Gegend einer amerikanischen Großstadt. Doch das Ehepaar befindet sich in einer akuten Krise: Zainab hat sich in einen anderen Mann verliebt. Obwohl dieser ebenfalls verheiratet ist und wahrscheinlich bei seiner Frau und seinen Kindern bleiben wird, hat sie beschlossen, ihre Familie zu verlassen. Sie liebe diesen Mann, erklärt sie Arif am Morgen ihrer Abreise, nachdem sie beide aufgestanden sind. Er versucht sie zu küssen, doch sie wehrt ihn ab. Er fleht sie an zu bleiben, wenigstens ihrem Sohn zuliebe. Dann beschimpft er sie. Sie würde immer eine Zweitfrau für den neuen Mann sein, nicht mehr wert als eine verdammte Hure, ruft er. Auch Munna ist verzweifelt. Weinend klammern sich Mutter und Sohn zum Abschied aneinander. Sie verspricht ihm, eines Tages wieder zurück zu kommen, doch noch wisse sie nicht, wo und wie sie leben werde. Sein Vater würde so lange bei ihm bleiben. Sie hat ihm eine CD besprochen, auf der sie ihm ihre Gründe darlegt. Wann immer er sie vermisse, solle er

1359 Kakar 2006, S. 102.

auf ihre Wort hören, sagt sie zu ihm. Während Munna ein großes Gemälde anfertigt, das vor allem aus einer kreisförmigen Anordnung der Worte „How can it be“ und „But it is“ besteht, bereitet Zainab ein letztes Mal Tee für sich und Arif zu. Dann hüllt sie sich in ihren Tschador, das heißt einen schwarzen Schleier, der lediglich ihr Gesicht frei lässt und nahtlos in einen langen, weiten Mantel übergeht, nimmt ihren Koffer und geht. Munna legt kurze Zeit später die CD ein. Er hört die Stimme seiner Mutter: Integrität, Mut, Abenteuer und der Glaube an einen Neuanfang seien die Dinge, die im Leben zählen würden. Vielleicht würde er sie eines Tages verstehen.

6.5.2 Zu den Produktionsumständen

Im September 2000 trafen sich Staats- und Regierungschefs aus 189 Ländern zur 55. Generalversammlung der Vereinten Nationen in New York. Das zentrale, übergeordnete Ziel des sogenannten Millenniumsgipfels war die Organisation der Bekämpfung der extremen Armut in der Welt. In einer Erklärung wurden acht verbindliche Entwicklungsziele formuliert, die bis zum Jahr 2015 erreicht werden sollten. Diesen Zielen widmeten sich acht Filmemacherinnen und Filmemacher aus verschiedenen Nationen. Zwischen den Jahren 2005 bis 2008 drehten Mira Nair, Wim Wenders, Gus Van Sant, Jane Campion, Abderrahmane Sissako, Gaspar Noé, Gael Garcia Bernal und Jan Kouen je einen Kurzfilm, der einem der Millenniumsziele entsprach. Zusammengefasst entstand das Episodenwerk *8*, das 2008 auf dem Festival Internazionale del Film di Roma seine Premiere feierte.[1360]

So erhielt Mira Nair erneut das Angebot, sich an einem Omnibus-Projekt zu beteiligen. Marc Oberon von der französischen Filmproduktionsfirma LDM schlug ihr vor, einen Film zu dem dritten der acht Millenniumsziele zu drehen, dem Ziel der Gleichstellung der Geschlechter. Von dieser Themenvorgabe abgesehen, ließ er ihr vollkommene Gestaltungsfreiheit. Nair sagte zu.[1361] Neben Oberon und ihr selbst gehörten Lissandra Haulica und Ami Boghani zum Produzententeam. Die Kamera übernahm wieder Declan Quinn[1362], den Schnitt ebenfalls erneut Allyson C. Johnson[1363]. Den Soundtrack gestaltete Mychael Danna, der auch schon für den Soundtrack von *Monsoon Wedding*, *Vanity Fair* sowie

---

1360 Vgl. Brons, S. 2 f.

1361 Vgl. Nair im Interview auf dem Bonusmaterial zu dem Film.

1362 Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits bei *Kama Sutra*, *Monsoon Wedding*, *Hysterical Blindness*, *11'09''01 – September 11* und *Vanity Fair* die Funktion des Ersten Kameramanns übernommen.

1363 Sie hatte zum damaligen Zeitpunkt bereits bei *Monsoon Wedding*, *11'09''01 – September 11, Vanity Fair* und *The Namesake* den Schnitt übernommen.

von *Migration* verantwortlich war. Gemeinsam mit dem Autor Suketo Mehta, bekannt für sein Buch *Bombay: Maximum City*, und der Autorin Rashida Mustafa entwickelte Nair eine Geschichte, die sich aus verschiedenen, eigenen Beobachtungen zusammensetzte. Sie habe die Diskussionen über das Schleierverbot in Frankreich beschäftigt, in ihren Augen Ausdruck einer anhaltenden Islamphobie, so die Regisseurin im Interview auf dem Bonusmaterial des Films. Damit setzte sie eine Thematisierung fort, derer sie sich bereits sechs Jahre zuvor in ihrem Beitrag zu dem Omnibus-Film *11'09''01 – September 11* gewidmet hatte. Parallel zu ihrer Beobachtung des Weltgeschehens erlebte sie die Brisanz des Themas in ihrem eigenen, privaten Umfeld: Eine Nichte von ihr hatte sich dazu entschieden, sich zu verschleiern, um ihre Identität als Muslima zu leben. Dies hatte innerhalb ihrer Familie zu großen Diskussionen geführt. Ihre Sichtweise zu verstehen, sei für sie eine wichtige Erfahrung gewesen und habe sie ebenfalls zu dem Film inspiriert, berichtet Nair.[1364] Eine weitere Beobachtung, die Einfluss auf den Film hatte, war die Geschichte einer gemeinsamen Freundin von ihr und Mehta, ebenfalls einer Muslima. Sie hatte ihren Mann und ihre Kinder verlassen, um an einem anderen Ort ein neues Leben zu beginnen. So sei es ihr in diesem Kurzfilm um das Vorurteil gegangen, dass eine Frau mit Schleier automatisch eine unterdrückte Frau sei, erklärt Nair in dem Interview auf dem Bonusmaterial weiter.

6.5.3 Freiheit gegen Familie

In keinem ihrer Filme hat Nair die Antagonie von Familie und Freiheit so explizit dargestellt, wie in *How Can It Be*. Nie stand eine Protagonistin direkter vor der Entscheidung zwischen den beiden Polen und nie schien die Entscheidung radikaler auszufallen: Die Wahl für die persönliche Freiheit geht für Zainab mit dem vollkommenen Verlust der Familie einher. Und doch erzählt die Bildsprache des Films auch etwas über eine Ambivalenz, eine innere Zerrissenheit, die Zainab zwischenzeitlich geprägt haben muss; die Bilder legen Nuancen offen, die auch von dem Glück und der Geborgenheit in der Familie und in ihrem Haus zeugen. Die Eingangssequenz des Films besteht aus einer Abfolge von kurzen Einstellungen, die Zainabs Sicht auf ihr Familienleben zu skizzieren scheinen und deren Präsentation wie das Blättern in einem Photobuch wirkt: Nach einem Schuss auf einen Koffer[1365] in einem dunklen Hausflur folgen Bilder von zwei

1364 Vgl. Nair im Interview auf dem Bonusmaterial zu dem Film.
1365 Dazu ist das Insert „based on a true story“ eingeblendet, womit die Geschichte der Freundin Mira Nairs gemeint sein mag.

Teetassen und einem Stück Ingwer, dann eine Einstellung auf ein Bett mit weichen Decken und Kissen. Anschließend folgt eine extrem dunkel gehaltene Einstellung des leeren Treppenhauses, schließlich die Außenfront des Wohnhauses bei Nacht und die kahlen Äste eines Baumes in dessen Vordergrund. Während letztere Bilder, ebenso wie das Bild des einzelnen Koffers, eine düsterere, auch melancholische Atmosphäre wiedergeben, sind die übrigen Bilder in ausgesprochen warmes Licht getaucht und strahlen eine einladende Gemütlichkeit aus. Auch die Musik, die über die Bilder gelegt ist, birgt beides: Die Klänge eines Klaviers und eines orientalischen Streichinstruments haben eine sanfte und gleichzeitig beunruhigende Wirkung, als kündige sich etwas Trauriges an. Gerade in der Starrheit der Bilder, ihrem photoähnlichen Charakter liegt eine gewisse Distanziertheit. Hier erinnert der Film an eine Sequenz in *The Namesake*: Als Ashima eines Morgens in ihrer neuen Heimat in den USA erwacht, dokumentiert die wie in einem Stakkato vorgetragene Bilderfolge ihre Wahrnehmung der neuen Umgebung, das heißt die Fremdheit in ihrem Blick. Ein Gefühl der Entfremdung prägt auch die Eingangssequenz aus *How Can It Be*; hier geht es nicht um eine zukünftige, sondern um eine frühere Lebenswelt. Der Eindruck, in einem Photoalbum zu blättern, entspricht dem Eindruck, eine vergangene Welt zu betrachten. Nach der Eingangssequenz wird die Kamera beweglicher und es beginnt die eigentliche Filmhandlung. Die Ambivalenz bleibt jedoch bestehen: Zainab liegt in dem besagten Bett, ihr Mann liegt hinter ihr. Vorsichtig berührt er ihren Arm. Noch sieht die Situation friedlich aus, das warme Licht der Nachttischlampe verbreitet eine behagliche Atmosphäre. Es lässt sich keine Bedrohung erahnen. Doch plötzlich nähert sich Arif Zainab gewaltvoll, will sie zwingen, ihn zu küssen. Mit aller Kraft wehrt sie sich gegen ihn. Anschließend legt sie sich zu ihrem Sohn ins Bett und umarmt ihn fest. Beide weinen bitterlich, als sie ihm von ihrem Entschluss erzählt, ihn und Arif zu verlassen. Gegen Ende des Films gibt es ein zweites Mal einen Schuss auf ihren Koffer, der hier als Sinnbild ihrer Entschlossenheit dient.

Das Bild eines Koffers ist ein typisches Sinnbild im Werk Nairs; immer wieder steht es für den Freiheitsdrang eines Protagonisten oder einer Protagonistin. Schon in *Salaam Bombay!* ist das Bild von Rekha mit dem Koffer in der Hand Ausdruck ihres festen Willens, ihren Mann und Freier endlich zu verlassen. In *My Own Country* enthält der Koffer des Protagonisten Gordo die Insignien seines früheren Lebens in Freiheit: Requisiten seiner Bühnenshow und ein Portrait seines früheren Partners. In *The Namesake* gibt es mehrere Einstellungen von einem Koffer, die für die Abenteuerlust des Protagonisten Ashoke stehen. Ganz besonders erinnert *How Can It Be* in diesem Zusammenhang jedoch an *Vanity Fair*. Für Becky gilt der Koffer als Symbol für „Grenzüberschreitung

schlechthin“[1366]. Eben diese Betrachtung trifft auch auf Zainab zu: Ihr Fortgehen von der Familie kommt einer symbolischen Grenzüberschreitung gleich.

6.5.4 Der Ausbruch einer Frau – Die Überschreitung der Laxman-Rekha

Das Besondere an *How Can It Be* ist die Vermengung des Freiheitswunschs dieser Frau und ihrer Beherrschung durch den Mann mit dem Thema der Religiosität. Wenn sie jetzt ginge, ginge sie nicht nur ohne ihren Sohn, sondern auch ohne Gott, wird Zainab zum Schluss von ihrem Mann gewarnt. Die drohenden Worte sind sein letzter Versuch, sie doch noch umzustimmen. Gleichzeitig bündelt sich in ihnen das Provokationspotential des Films. Die Spannung dieses Moments wird auch dadurch verschärft, dass sich Zainab erst jetzt ihre traditionelle Kleidung, den schwarzen Schleier und Mantel, umlegt. „How can it be?“ fragt Arif fassungslos, als Zainab dennoch geht. Normalerweise würde eine Frau einen Mann bitten, bei ihr zu bleiben, und nicht umgekehrt, hatte er ihr kurz zuvor noch an den Kopf geschleudert. Vor Wut tritt und schlägt er gegen Wände und Türen. Doch sie bleibt bei ihrem Entschluss und entzieht sich ihm, seinem Druck und seiner Macht konsequent.[1367]

Nair stemmt sich mit diesem Kurzfilm nicht nur gegen die vorurteilsbehaftete Sicht auf islamische Frauen. Sie wendet sich, gemäß dem dritten Millenniumziel, auch gegen eine Auslegung der Geschlechterbeziehung, wie sie weltweit, vor allem aber auch in ihrem Ursprungsland Indien zu finden ist. Die Beschränkung des Bewegungsradius einer Frau auf das Haus und den Kreis der Familie entspricht einer traditionellen Vorstellung, die auch heute noch in allen Gesellschaftsschichten Indiens sehr präsent sein kann. Dieses Ideal korrespondiert mit einer Erzählung aus der uralten Mythensammlung des Ramayana. Hier lässt der Gott Rama seine Frau, Göttin Sita, in ihrem Haus zurück, um in den Wäldern einen goldenen Hirsch für sie zu fangen. Ramas jüngerer Bruder Laxman bleibt währenddessen bei Sita im Haus. Er ersetzt den Ehemann als Bewacher der Frau. Als Rama nach längerer Zeit immer noch nicht wieder nach Hause zurückgekehrt ist, macht sich Laxman auf, um ihn zu suchen. Bevor er jedoch Sita allein zurücklässt, zieht er eine Begrenzungslinie um das Haus. Die Linie soll ihrem Schutz dienen, markiert aber auch die äußerste Grenze ihrer Bewegungsfreiheit und die patriarchale Macht, der sie ausgesetzt ist. Die territoriale wie sinnbildliche Grenzlinie wird in Indien auch heute noch als Laxman-Rekha bezeichnet. So

---

1366 Rogoff, S.36, siehe auch im Kapitel zu Vanity Fair: „Suche als Lebensform“.

1367 Zu der Reaktion des Sohnes lässt sich sagen, dass sie auf typische Weise von Nair inszeniert wurde: Ähnlich, wie beispielsweise in *The Day the Mercedes Became a Hat*, drückt sich der Junge durch seine Kreativität aus.

tief ist ihre mythische Bedeutung in das kollektive Bewusstsein der Inderinnen und Inder eingegraben, dass der Begriff Eingang in den alltäglichen Sprachgebrauch gefunden hat: Laxman-Rekha wird als Bezeichnung jeglicher unüberwindbarer Begrenzung verwendet; es gibt sogar Insektenschutzmittel, die zum Beweis ihrer Wirksamkeit den Markennamen *Laxman Rekha* tragen.[1368]

Die Betonung liegt auf der absoluten Undurchlässigkeit der Grenzlinie, die offenbar dazu dient, eine große Gefahr einzudämmen. In dem Mythos besteht die Gefahr in der Sexualität der Frau, so auch in Nairs *How Can It Be*. Hier wie da geht es um die Bewahrung ihrer sogenannten Reinheit, also um die Verhinderung ihrer sexuellen Selbstbestimmung und Unabhängigkeit und auch um die Erfüllung ihrer Rolle als Mutter. In den Filmen Mira Nairs ist die Laxman-Rekha in ihrer Bedeutung als Begrenzung der weiblichen Selbstbestimmung und als dessen Manifestation in territorialen Begrenzungen ein wiederkehrendes Motiv; eine Reihe ihrer Protagonistinnen verlassen ihr Zuhause und vollziehen dabei eine Grenzüberschreitung schlechthin. Nair inszeniert auch Zainab als eine Frau, die mit großer Selbstverständlichkeit über ihr Leben und ihre Sexualität bestimmt, die die Laxman-Rekha also übertritt. Auffallend ist, dass sie ihre Protagonistin dabei weder auf den Rollentypus des Vamps, noch auf den Rollentypus der treusorgenden Ehefrau und Mutter festlegt. Zainab geht ihren eigenen Weg. Zu der differenzierten Inszenierung ihrer Figur gehört auch, dass ihre neue Liebe eine platonische ist. Zainab verlässt ihren Mann und ihren Sohn für einen anderen Mann, doch sie ist so religiös, dass sie bisher nicht mit ihm geschlafen hat. Sowohl sie als auch er seien doch noch verheiratet gewesen, erklärt sie Arif. Vielleicht sei es ein Fehler, aber sie müsse gehen, erklärt sie ihm ein anderes Mal. Warum? fragt er verzweifelt. Ihre Antwort ist einfach und beendet dennoch jede weitere Diskussion: Weil sie den anderen Mann liebe. Wie in vielen ihrer Filme erzählt Mira Nair in *How Can It Be* neben der Geschichte einer Emanzipation auch eine große Liebesgeschichte. Ohne, dass sie hier detailliert erzählt würde, wird dennoch ihre grenzensprengende Kraft deutlich spürbar. Wie in vielen ihrer Liebesgeschichten scheint die Beziehung zwischen Zainab und ihrem Geliebten durch eine starke innere Verbindung zusammengehalten zu werden. Offiziellen Formen, Normen und Erwartungen werden durch ihre Liebe ad absurdum geführt. Hinzu kommt, dass indem der neue Mann an Zainabs Seite für die Zuschauerinnen und Zuschauer des Films unsichtbar bleibt, die Konzentration auf ihre Unabhängigkeit und Eigenständigkeit durchgehend im Vordergrund steht. Nair stilisiert den Geliebten nicht zum Retter, zu dem sich Zainab flüchtet. Zum Schluss des Films, als sie davon fährt, ist aus dem Off ihre Stimme zu hören. Laut verliest sie die Worte, die sich an ihren Sohn richten und in denen

1368 Vgl. Wurzinger, S. 76.

sie erklärt, es gehe ihr um Integrität, um Mut, um Abenteuer und um den Wunsch, etwas Neues beginnen zu können. Hier wird deutlich: Zainab wird sich in Zukunft mit oder ohne ihren neuen Partner außerhalb der Laxman-Rekha bewegen.

6.6 *New York, I Love You* (2009)

6.6.1 Zum Inhalt des Films

Rifka (Natalie Portman) stürmt in das Diamantengeschäft von Mansukhbhai (Irrfan Khan) in der 47. Straße, dem Diamond District. Sie will einen Kristall erwerben, um ihn später an einen Kunden weiterzuverkaufen. Ihre Eile liege daran, dass sie sich inmitten ihrer Hochzeitsvorbereitungen befinde, erklärt sie. Mansukhbhai bietet ihr einen Diamanten an. Während sie ihn fachmännisch unter die Lupe nimmt, verspeist er in aller Ruhe sein Mittagessen. So kommen die Beiden über das Geschäft hinaus ins Gespräch. Sie tauschen sich über die verschiedenen Vorschriften aus, die ihnen durch ihre jeweilige Religion gegeben sind: Als Jainist darf Mansukhbhai kein Fleisch, kein Fisch und keine scharfen Gewürze zu sich nehmen. Rifka ist Jüdin, sie darf kein Schwein und keine Krustentiere essen, außerdem muss alles koscher und gesegnet sein. Nachdem sie sich lachend darauf geeinigt haben, dass man denjenigen, die alles essen dürfen, nicht vertrauen könne, gehen ihre Geschäftsverhandlungen weiter. Beide pokern hoch, beraten sich angeblich per Telefon mit ihren Geschäftspartnern und gestehen einander dann amüsiert ein, dass sie die Sprache des jeweils anderen verstehen und damit auch den Bluff durchschauen können.

Nachdem sie sich auf einen Preis geeinigt haben, wird ihr Gespräch noch einmal auf ihr Privatleben gelenkt. Mansukhbhai wünscht Rifka „Masel tov“ für ihre Hochzeit und für die vielen Kinder, die folgen werden. Sie erkundigt sich nach seiner Familie. So erfährt sie, dass Mansukhbhai mit seinen beiden Kindern alleine lebt. Er wurde von seiner Frau verlassen, weil diese sich ganz der Religion widmen wollte. Sie habe die Ehe plötzlich zur Sünde erklärt und sei nach Indien gegangen. Mit kahlgeschorenem Kopf ziehe sie nun von Haustür zu Haustür und bettle um Nahrung, so Mansukhbhai. Nach dieser persönlichen Geschichte offenbart ihm Rifka ebenfalls ein intimes Detail aus ihrem Leben. Auch sie habe keine Haare mehr, erklärt sie ihm, und zieht zum Beweis ihre Perücke ab. Pünktlich zur Hochzeit habe sie die Haare abrasieren müssen. Nun trage sie die Haare einer anderen Frau. Das könnten die meiner Frau sein, erwidert Mansukhbhai. In indischen Tempeln sammle man das Haar der frommen Frauen, um es in die USA für die Perückenproduktion zu verkaufen. Ihre gegen-

seitige Offenheit mündet in einen Augenblick der zarten, körperlichen Annäherung. Vorsichtig legt Mansukhbhai seine Hand auf Rifkas kahlen Kopf und berührt ihn mit seinen Lippen. Sie schließt die Augen und lässt es sichtlich gerührt geschehen.

Anschließend zeigt der Film Bilder von Rifkas turbulenter Hochzeitsfeier. Durch eine halbhohe Trennwand voneinander separiert feiern die Frauen auf der einen Seite, die Männer auf der anderen Seite des Festsaals. In einem rituellen Akt wird Rifka von den feiernden Frauen wieder und wieder empor gehoben, so dass sie über die Trennwand blicken kann. Indem ihr Ehemann auf der gegenüberliegenden Seite ebenfalls in die Höhe gehoben wird, können sie einander jeweils für kurze Momente ansehen. Rifka hat sichtlich Gefallen an dem Spiel, doch mit einem Mal wird ihr Gesichtsausdruck nachdenklich. Sie scheint die Welt um sich herum distanzierter wahrzunehmen und in eine Phantasie abzudriften, was ein Wechsel in Zeitlupe deutlich macht. So ist es plötzlich Mansukhbhai, den sie anstelle ihres Ehemanns sieht und der an seiner Stelle parallel zu ihr empor gehoben wird. Er lacht sie an und ruft wieder und wieder ihren Namen. Rifka strahlt zurück. Die folgende Einstellung zeigt, dass auch Mansukhbhai in Gedanken bei ihr ist: Während er mit seinem Wagen über eine der Autobahnbrücken aus dem Stadtzentrum hinausfährt, fällt sein Blick auf einen rund geschliffenen Kristall, den er als Talisman an seinem Rückspiegel befestigt hat. Für einen Augenblick blitzen darin das Antlitz von Rifka und ihm auf. Beide sind darin in traditionell indische Hochzeitsgewänder gekleidet, er hat den Arm um sie gelegt und sie lächeln glücklich. Das Bild verschwindet wieder, doch Mansukhbhai lächelt weiter.

6.6.2 Zu den Produktionsumständen

Nachdem Emmanuel Benbihy im Jahr 2006 mit dem Episodenwerk *Paris, je t'aime* eine gesammelte Liebeserklärung an die französische Hauptstadt produziert hatte, setzte er die Reihe seiner Cities of Love-Filme mit *New York, I love you* im Jahr 2009 fort. Elf[1369] Filmemacherinnen und Filmemacher aus verschiedenen Nationen[1370] hatten jeweils zwei Tage Zeit zum drehen und eine Woche

1369 Ursprünglich waren es dreizehn Filmemacherinnen und Filmemacher. Die Episoden von Scarlett Johansson und Andrey Zvyagintsev wurden in der Kinoversion nicht übernommen, jedoch auf der DVD in einem Extrakapitel mit veröffentlicht.

1370 Neben Mira Nair beteiligten sich Fatih Akin, Yvan Attal, Randall Balsmeyer, Allen Hughes, Shunji Iwai, Wen Jiang, Shekhar Kapur, Joshua Marston, Natalie Portman und Brett Ratner.

Zeit für den Schnitt des Materials.[1371] Im Mittelpunkt jeder Episode sollte eine Liebesgeschichte stehen, die jeweils mit einem anderen Stadtteil der Metropole in Verbindung gebracht werden sollte.[1372] Den Vertrieb des Films übernahm die amerikanische Verleihfirma Vivendi Entertainment, Premiere feierte er im September 2008 auf dem Toronto International Film Festival. Die Kritiken zu dem Omnibus-Film fielen zu einem Großteil negativ aus. So wurde den meisten Episoden Banalität, Müdigkeit oder Unausgereiftheit vorgeworfen,[1373] außerdem eine touristisch aufbereitete, künstliche Ästhetik und eine allzu große Glätte, die die Stadt zur Kulisse für „Mann-Frau-Geschichten, nichts sonst“[1374], verkommen lasse.[1375] Alles sei in „(…) einem melting pot zu einem Einheitsbrei verkocht worden.“[1376] Vorgeworfen wurde dem Film auch eine gewisse Gleichförmigkeit in der Konzeption und Inszenierung der Figuren. Es handele sich beinahe ausschließlich um hellhäutige und um heterosexuelle Protagonistinnen und Protagonisten sowie um hippe Menschen aus Kreativbranchen.[1377]

Nairs Kurzfilm[1378] wurde im Gegensatz zu den restlichen Beiträgen einige Male positiv hervorgehoben, so etwa von der *New York Times*.[1379] Tatsächlich hält ihre Episode nahezu allen Kritikpunkten stand. „Ein reduzierter Blick“, wie ihn etwa Kritiker Michael Meyns insgesamt monierte, kann ihr nicht vorgeworfen werden. Im Gegenteil: Ihre Episode ist vielschichtig in ihrer Bedeutung und gibt Binnensichten verborgener Milieus wider.

6.6.3 New York von innen und doch von außen

Mira Nair inszeniert in ihrer Episode kein Postkartenidyll und keine New Yorker Kulisse, wie sie schon zigfach reproduziert und im kollektiven Gedächtnis der Kinogängerinnen und Kinogänger weltweit abgespeichert ist. Stattdessen spielt ihre Geschichte zum Großteil im unspektakulären Hinterzimmer eines Diaman-

---

1371 Zu einer gewissen Klammer der einzelnen Episoden gehört auch, dass Kostümdesign, Setdesign und einige weitere Crewmitglieder in allen Fällen dieselben waren. Dieser Umstand mag zu einer gewissen Gleichförmigkeit hinsichtlich der Bildsprache beigetragen haben.
1372 Vgl. Göttler 2010, S. 13.
1373 Vgl. Göttler 2010, S. 13 und vgl. Scott.
1374 Skasa-Weiß.
1375 Vgl. Scott, vgl. Skasa-Weiß, vgl. Lumenick, vgl. Winkler und vgl. Klabacher.
1376 Mühlbeyer.
1377 Vgl. Schwarzbaum 2009, vgl. Wetzker, S. K03 und vgl. Meyns.
1378 Das Drehbuch zu Mira Nairs Episode schrieb Suketu Mehta, es war nach *How Can It Be* also ihre zweite Zusammenarbeit. Der erste Kameramann war wieder Declan Quinn, für den Schnitt war zum wiederholten Mal Allyson C. Johnson zuständig, für den Soundtrack ebenfalls erneut Mychael Danna.
1379 Vgl. Mühlbeyer und vgl. Ebert.

tenladens. Dieser Raum ist Mansukhbhai alltägliches Arbeitszimmer sowie exklusiven Stammkunden wie Rifka vorbehalten. Dementsprechend wirkt er privat und intim: Bilder seiner Kinder zieren die Wände, er isst an demselben Tisch, an dem die Geschäfte abgehandelt werden. Der Fokus in Nairs Episode liegt auf den Protagonisten selbst; sie sind es, durch die sie ein typisches Bild ihrer Wahlheimat zeichnen will. Auffallend ist, dass Mansukhbhai und Rifka eben nicht hip und in der Kreativbranche tätig sind, auch zählen sie nicht zu der weißen Bevölkerung. Sie sind beide konservative, religiöse Charaktere, die in der Tendenz eher isolierten Lebenswelten entstammen und die ihrem jeweiligen Milieu zunächst streng verhaftet zu sein scheinen. Untereinander wirken sie auf den ersten Blick grundverschieden. Sie ist eine chassidische Jüdin, er ist Jainist. Sie ist eine junge Frau, die kurz vor der Eheschließung und Familiengründung steht. Er ist ein älterer Mann, der bereits verheirat ist und Kinder hat. Auf den zweiten Blick jedoch wirken sie vertraut und dreht sich ihre Kommunikation vor allem um die Suche nach Gemeinsamkeiten. Es gibt offensichtliche Schnittmengen: Beide sind sie in den USA beziehungsweise New York beheimatet, beide verdienen sie ihr Geld im Diamantenhandel. Wie sie feststellen, ist ihnen in ihrem täglichen Leben vor allem gemein, dass es von klaren Verhaltensregeln gekennzeichnet ist, etwa was die Ernährung betrifft. Beide Religionen verlangen ihren Anhängern eine besondere Askese ab und stellen strenge moralische Richtlinien auf. Nachdem sie einander ihre jeweiligen Speiseverbote aufgezählt haben, fügt Rifka in neidischem Tonfall hinzu, Christen könnten ähnlich wie Chinesen einfach alles essen; sie müssten nicht ständig nach einem passenden Restaurant suchen. Genau deshalb gäbe es im Diamantengeschäft keine Christen, resümiert Mansukhbhai. Wie könne man einem Menschen vertrauen, der alles isst?

So begegnen sich diese Protagonisten als Mitglieder von Minderheiten, die sich, halb spaßeshalber, halb ernsthaft, gegen Dominanzkulturen wie die der Christen verbünden. Zu ihrer Schnittmenge zählt auch, dass sie voller Unverständnis für die Enge und Strenge des jeweils eigenen Milieus sind und dass sie sich nach ein wenig mehr Freiheit und Unabhängigkeit sehnen. Was ist so schlimm an den Haaren einer Frau? fragt Mansukhbhai. Er kann die Radikalisierung seiner Ehefrau nicht nachvollziehen. Mit seinen Worten spricht er Rifkas Empfinden aus. Sie identifiziert sich offenbar ebenso wenig mit dem Gebot der Sittsamkeit, nach dem sie in ihrer Religion als verheiratete Frau kein echtes Haar zeigen darf. Auch widersetzt sich Rifka als hart feilschende Geschäftsfrau der Erwartung, ihr Wirken auf das häusliche Umfeld zu beschränken und sich in Zurückhaltung zu üben. Mansukhbhai widerspricht in seinem Beruf als Diamantenhändler seiner eigenen Definition des Jainimus, der, so erklärt er, im Gegensatz zum Hinduismus nicht materialistisch ausgerichtet sei. In ihren Widersprü-

chen erscheinen Rifka und Mansukhbhai als typische Figuren im filmischen Kosmos Mira Nairs und als Verkörperung der multikulturellen Gesellschaft New Yorks, zu der die Regisseurin selbst gehört. Ihre Beziehung zueinander, ihre forsche, verspielte und vertraute Kommunikation trotz aller Unterschiede, erscheint dabei wie ein Spiegel für das Zusammenleben der New Yorker und für die gesamte Atmosphäre der Stadt. Es ist der Rahmen dieser besonderen Metropole, so scheint die Botschaft der Episode Nairs zu sein, der diese Art von Zusammentreffen nur möglich macht. Durch ihre Begegnung, das Wiedererkennen des eigenen Unabhängigkeitsstrebens im Anderen, scheint für Rifka und Mansukhbhai in Emanzipationswunsch Formen anzunehmen. Die Phantasie, einander zu heiraten, erscheint als unmittelbares Abbild dieses Wunsches, als möglicher Beginn einer Rebellion.

Schließlich erzählt Mira Nair jedoch eine andere Geschichte. Rifkas und Mansukhbhais Suche nach gemeinsamen Nennern gipfelt in der Vorstellung, sie trage das Haar seiner Frau. In dieser Vorstellung und der darauffolgenden körperlichen Annäherung offenbart sich ihre leise, verdeckte Liebesgeschichte, die heimliche Anziehung, die sie zueinander empfinden. Nicht nur Mansukhbhai sieht Rifka anstelle seiner Frau. Dass sie ihn in der Rolle ihres Mannes sieht, ihn also regelrecht an diese Stelle herbeiwünscht, zeigt die Schlussszene der Episode. Dabei klingt eine typische Stimmung an, die viele Liebesgeschichten in den Filmen der Regisseurin prägt: Das Sehnen aus der Ferne, die nicht nur geografisch definiert sein muss, das viraha ras. Ihrer Gefühle füreinander inszeniert Nair zudem auf eine Weise, die dem populären Hindi-Film entliehen zu sein scheint und doch gleichzeitig auch ihrem eigenen Stil entspricht. So entfaltet sich die Liebe zwischen Mansukhbhai und Rifka in magischen Momenten, in denen die Grenze zwischen Realität und Phantasie verschwimmt. Doch im Gegensatz zu den meisten anderen Filmen Nairs wird in *New York, I love you* das Idealprinzip der gegenseitigen Distanz nicht durchbrochen. Die Protagonisten verweilen, anders als viele andere Figuren Nairs, bis zum Schluss in ihren Träumen und Illusionen. Auffallend ist auch, dass sie sich in ihrer Phantasie den Anderen in die jeweils eigene Welt, das eigene kulturelle Umfeld herbeiwünschen. Bilder für eine neue, eine Art Zwischenwelt, die sich aus ihrer beiden kulturellen Hintergründe zusammensetzt, haben sie nicht.[1380] Zwar warb Emmanuel Benbihy für die Episode, dass sie eine unerwartete, unerklärliche Liebe zeige, wie es sie

1380 Interessanterweise gelingt dies ausschließlich auf der Ebene der Musik. Der Film verfügt über zwei verschiedene musikalische Themen, die mit ihren charakteristischen Klängen jeweils einer der beiden Hauptprotagonisten zugeordnet werden können und die sich stets abwechseln. In der Schlussszene des Films, als Mansukhbhai beim Anblick seines Talismans in die Phantasie von ihm und Rifka als Hochzeitspaar abgleitet, fließen die beiden musikalischen Themen ineinander.

so nur in New York City geben könnte.[1381] Doch tatsächlich ist Nairs Botschaft eine andere: Ein Zusammenleben jenseits der separaten Milieus und Kulturen ist nicht möglich, offenbar nicht mal in New York.

Der Traum von einem Leben im Land der unbegrenzten Möglichkeiten, für das New York wie keine andere amerikanische Stadt steht, blitzt in diesem Film zwar deutlich auf, doch für die Protagonisten geht er am Ende nicht in Erfüllung. So zeigt Nair das Innenleben zweier New Yorker, denen es nicht gelingt, in die Außenwelt, in ein neues und ersehntes Leben zu treten. Damit unterscheiden sich diese Protagonisten von den meisten anderen, den früheren Figuren im filmischen Kosmos Mira Nairs.

1381 Vgl. Levy 2012.

7 Resümee

Die Analyse der Filme Mira Nairs zeigt ihre einzigartige Kunst, Geschichten zu erzählen und zu inszenieren. Deutlich wird, dass sie dabei über vielfältige Quellen und Wurzeln verfügt, dass sie mehrere Heimaten hat und dass die Einflüsse auf ihr Werk entsprechend vielschichtig sind. Ihre Kindheit und Jugend in Indien, ihre eigene familiäre Situation ebenso wie die gesellschaftlichen Strukturen in diesem Land, zu denen das enge Zusammenleben der Menschen sowie die Koexistenz von Tradition und Moderne gehören, die Geschichte Indiens, seine Mythen, seine Festkultur und seine Musik, das indische Theater und in besonderer Weise auch indische Filme finden Eingang in Nairs Geschichten, Themen und Motive. Hinzu kommen die visuellen Eindrücke, die die Filme der Regisseurin prägen: Die Farben, das Licht, die Stadtbilder und Szenen des indischen Alltags. Mira Nairs Intellektualität und ihre Verankerung in den USA, das heißt ihre Studienzeit und ihre Anfänge als Dokumentarfilmerin im akademischen Umfeld der Universität Harvards sind dazu konträre, aber ebenso bedeutsame Komponenten, die auf ihr filmisches Werk, auf ihre Sujets und ihre Ästhetik wirksam werden. So ist ihr Leben zwischen den verschiedenen Welten als Grundthema oder wie eine DNA zu verstehen, die sich in jeder Faser ihres Oeuvres bemerkbar macht. Sie selbst äußerte sich dazu, indem sie erklärte: „I have spent most of my adult life living between two worlds.“[1382] Mehr als bloß geografisch, ist mit dem Begriff „Zwischen den Welten“ eine Vielzahl von Ambivalenzen gemeint, die Nairs Filme so außergewöhnlich und interessant machen. Auch in anderen Interviews benannte die Regisseurin die Auswirkung ihrer Lebenssituation auf ihr Filmschaffen:[1383]

> When I left India at nineteen, I was rooted in a very certain reality. Since then, life has been very fluid, back and forth, back and forth. And I realise on hindsight that I use that fluidity as part of my work.[1384]

> Irgendwann musste ich lernen, die Verwirrung meines Lebens anzunehmen: Nämlich aus Indien zu sein und in Amerika zu studieren und zu arbeiten. Was bedeutete: Irgendwo in der Welt Geld zusammenzubringen, um in Indien Filme zu machen. Aber für wen? In Amerika

1382 Nair im Interview mit Redding und Brownworth, S. 159.
1383 Vgl. auch Sterneborg 2002, S. 14.
1384 Nair im Interview mit Painell, S. 4.

L. M. Gadatsch, *Zwischen Hollywood und Bollywood,*
DOI 10.1007/978-3-658-09663-2_7, © Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

> wussten sie in den späten Siebzigern nicht einmal, wo Indien überhaupt liegt. Und für das an Bollywood gewöhnte indische Publikum war ich als unabhängige Filmemacherin auch ein Fremdkörper.
> Also: Wer war ich? (…) Einfacher wurde es erst, als ich begann diese Verwirrung zu verwenden.[1385]

Von *Jama Masjid Street Journal* an zeugen Mira Nairs Filme von wechselnden Perspektiven. Charakteristisch ist ihr Blickwinkel aus der Diaspora, was ein Changieren zwischen Außen- und Binnensicht in ihrer Beziehung zu Indien bedeutet. Immer scheint eine tiefe Verwurzelung und Liebe zu ihrem Herkunftsland durch, eine Hinwendung zu der betonten Emotionalität, der Lebendigkeit und der Spiritualität. Gleichzeitig nimmt Nair stets eine kritisch distanzierte Haltung ein, in der ihr Blick geschärft ist für Missstände, für eine restriktive Gesellschaft und eine allumfassende soziale Kontrolle, für Konservativismus und Doppelmoral. Den deutlichsten Ausdruck findet diese Ambivalenz in ihrem kontrapunktischen Umgang mit indischer Mythopoetik: Die mythischen Geschichten und Bilder fließen bei Nair nicht unreflektiert als Zitat oder Reproduktion in die Filmdramaturgie ein. Vielmehr nutzt sie ihre Kenntnis und Verinnerlichung der Mythen, um durch sie ihre eigene künstlerische Perspektive zu äußern; im Bruch mit den traditionellen Mustern öffnet sich Raum für ihre kritische Sicht auf die Wirklichkeit. Nur in zwei Filmen nimmt die Regisseurin einen eindeutigen Standpunkt in ihrer Beziehung zu Indien ein: In *Vanity Fair* geht ihre Distanzierung so weit, dass sie konsequent eine Außenperspektive beibehält und das Land als bloße Kulisse inszeniert. In *The Namesake* dagegen bildet Indien durchgehend ihre klare mentale und emotionale Ausgangsbasis zur Inszenierung der Geschichte.

Auch im Hinblick auf ihr Publikum positioniert sich Mira Nair innerhalb ihrer Karriere auf unterschiedliche Weise. Einerseits betont sie wiederholt, dass sie sich gerade in Indien Erfolg und ein großes Publikum wünsche. Andererseits tritt sie wie in *So far from India* immer wieder als Mittlerin auf, die sich mit ihrer Filmkunst an die westlichen Zuschauerinnen und Zuschauer richtet:

> Ich habe nie jemandem vorgemacht, dass ich jemand anders bin. Und ich habe immer zu verstehen gegeben: Ich kann euch eine Welt zeigen, die euch ohne mich verschlossen bliebe. (…) Ich habe gesagt, ich kann einen Film über einen aus Indien eingewanderten Zeitungsverkäufer machen. Und wenn ich den nicht mache, werdet ihr nie wissen, wie das Leben dieses Mannes aussieht. So habe ich begonnen. Und in gewisser Weise mache ich das immer noch so.[1386]

Mira Nairs Intention, ihrem Publikum – sei es in Indien oder in einem anderen Land – durch ihre Filme neue Welten und Blickwinkel zu eröffnen, drückt sich auch in ihrem Credo als Dozentin aus: „If we don't tell our stories, no one else

1385 Nair im Interview mit Haß, S. 16.
1386 Nair im Interview mit der *Stuttgarter Zeitung* 05.06.2007, S. 25.

will." Dieser Satz, den sie zum Motto der von ihr gegründeten Filmakademie Maisha Film Lab machte, verdeutlicht nicht nur, welchen Weg sie für sich als individuelle Künstlerin im Umgang mit ihrer Existenz zwischen den verschiedenen Welten gefunden hat. Viel mehr zeugt dieser Satz von einer zutiefst kämpferischen Haltung und birgt im Grunde eine politische Dimension: Er offenbart, dass sich Nair als Teil einer Gemeinschaft empfindet, deren Geschichten allzu oft und allzu leicht verdrängt werden. Das Eigene zu fokussieren, wird zu einem Mittel, sich aus der Marginalität zu befreien; die eigenen Geschichten werden als etwas Wertvolles, eben auch künstlerisch Verwertbares verstanden, das dazu dient, sich sichtbar zu machen, sich einen Raum zu verschaffen und der persönlichen Perspektive Gewicht zu verleihen.

Von Seiten des indischen Fachpublikums erfuhr die Filmemacherin für ihre Haltung vielfach Kritik, die sich zu einem gemeinsamem Vorwurf zusammenfassen lässt: Insbesondere in den Reaktionen auf *Salaam Bombay!* und *Monsoon Wedding* wird deutlich, wie der Generalverdacht der Untreue durchscheint, der Verdacht, sie gehe mit der privilegierten Situation ihrer Doppelperspektive nicht sorgsam um. Dahinter steht der Vorwurf, sie beute ihren Insiderblick aus, um sich vor einem westlichen Publikum zu profilieren und – aus konservativer Sicht – indische Werte zu verraten. Mira Nairs Auseinandersetzung mit dem Mutterland, der Wechsel zwischen der Abwehr einer Vereinnahmung, also dem Beharren auf Unabhängigkeit, und dem Wunsch, nicht verstoßen zu werden, sondern auch in Indien Anerkennung und Beheimatung als Filmemacherin zu erfahren, artikuliert sich besonders in zwei Motiven, die ihr Werk als roten Faden durchziehen: Erstens ist es die Reflektion des nationalen Selbstverständnisses von der Gleichsetzung Indiens mit der Mutter als Symbolfigur. In ihren Filmen verweigert die Regisseurin das konservativ-hinduistische Weltbild, nach dem die Mutter als Trägerin traditioneller Werte und nationaler Identität fungiert, vor allem indem sie diese Werte in ihrem Mutterdasein weitergibt. Nairs Mutterfiguren verkörpern dieses Ideal nicht. Zwar sind sie keine lieblosen oder gleichgültigen Mütter, doch sie verfolgen eigene Ziele. Sie bewegen sich souverän, fern ab von vorgezeichneten, traditionellen Wegen und sind auf der Suche nach ihrem persönlichen Glück. Als zweites Motiv in Nairs Werk fällt die Häufigkeit der mutter- oder gar elternlosen Kinder auf; ein solches Schicksal wird meist innerhalb des Prologs von ihr als Thema etabliert. In beiden Motiven klingt die allgemeine Frage nach der Bedeutung der Bindung an ein Mutterland an. Somit nutzt die Filmemacherin das kollektive Verständnis der Gleichsetzung Indiens mit der Mutter als Symbolfigur auf vielschichtige Weise, um sich mit der Situation der Migration auseinanderzusetzen.

Vielschichtigkeit und Ambivalenz spiegeln sich auch in Nairs Filmsprache: Zu Beginn ihres Filmschaffens entsprach es ihrer Programmatik, ein sachliches, realistisches Kino machen. Ihre ersten Filme lassen noch eine klare Orientierung an den Dogmen des Cinéma Vérité beziehungsweise des Direct Cinema erkennen. Was sie auch in ihren folgenden Filmen beibehält, ist die Verpflichtung zur Wahrhaftigkeit. Es gehört zu Nairs Fähigkeiten, dem neorealistischen Ideal entsprechend im Nebenbei und scheinbar Zufälligen die inneren Strukturen einer Realität zu entdecken und sie zu vermitteln; selbst dann, wenn sie Spielfilme macht. Im Verständnis einer klassischen Autorenfilmerin oder etwa auch, wie ihr Vorbild Satyajit Ray es einst als Richtschnur formulierte, ist ihre Herangehensweise an die Wirklichkeit subjektiv. Sie bleibt von ihren eigenen, tiefen Interessen geleitet. „Ich mache alles, was mein Herz schneller schlagen lässt", brachte sie es selbst einmal auf den Punkt.[1387] Dazu gehört ebenso, dass sie ein Kino machen will, das verzaubert. Die visuelle Strahlkraft ihrer Filme ist tatsächlich oft überwältigend. Dies ist die zweite zentrale Komponente ihrer Filmsprache, die sich ebenfalls schon früh in ihrem Werk bemerkbar macht. Ihre Filme sind nicht nur realistisch, sondern zugleich opulent, was als eine von ihr selbst zunächst unbewusste Orientierung am Hindi-Film identifiziert werden konnte. Ein initialer Moment scheint die Schlusssequenz aus *India Cabaret*, in der sie die Tänzerinnen beobachtet, die sich am Strand vergnügen. In diesem Augenblick verabschiedet sich Nair von ihrem radikalen Stil und begibt sich auf neues Terrain. Spätestens mit ihrem folgenden Film, dem semi-dokumentarischem *Salaam Bombay!*, offenbart sich ihr Wille zur Artikulation ihrer eigenen Sichtweise und zu mehr Kreativität, der Wunsch zu unterhalten und letztlich auch, ein größeres Publikum zu erreichen. Die Nüchternheit ihrer ersten Filme weicht schrittweise einer Leichtigkeit, einer sanften Ironie und Verspieltheit. Es ist der im besten Sinn kindlich-naive, positive Blick auf das Leben, der sich schließlich als wesentlicher Bestandteil ihrer Handschrift herausgebildet hat und der doch nie im Gegensatz zum Ernst ihrer Themen steht.

So, wie sie in *Jama Masjid Street Journal* nicht bereit war, ihre eigene Person zurückzunehmen, sondern sich selbst ins Zentrum stellte, drängen auch ihre Protagonistinnen und Protagonisten ins Leben und ins Bild. Ihre Figuren erobern die Bühne des Lebens, dessen Reichhaltigkeit, Buntheit, Musikalität, Energie und Dynamik sich in Nairs Filmen kraftvoll darbieten. Die starken Sinneseindrücke ebenso wie die Abbildung eines breiten Spektrums menschlicher Emotionalität und zwischenmenschlicher Beziehungen sind kongenialer Kameraarbeiten und der Montagekunst zu verdanken sowie einer Vielzahl begabter Schauspiele-

1387 Nair im Interview mit der *Stuttgarter Zeitung* 05.06.2007, S. 25.

rinnen und Schauspieler, renommierter, vor allem aber auch von Nair neu entdeckter Talente, die sich unter ihrer Führung entfalten können.

Der Lebendigkeit und Opulenz ihrer Filme ist die Verführung immanent. Mira Nairs Filme selbst sind verführerisch, aber sie erzählen auch von Verführungen. Die Regisseurin liebt ihre Figuren, insbesondere ihre Frauenfiguren: Sie lässt sie in Schönheit und Stärke erstrahlen. „I have an obsession (…) with hands, I love hands and I love lips."[1388] bekannte sie etwa in einem Interview. Wegen dieser Inszenierung von Schönheit und Verführung wurde ihr von feministischen Filmkritikerinnen immer wieder vorgeworfen, sie bediene voyeuristische Bedürfnisse und degradiere ihre Protagonistinnen zu Objekten der Begierde. Die Analyse ihrer Filme zeigt, dass diese Kritikerinnen einen zentralen Punkt verkennen. Nairs Frauenfiguren sind in der Regel aktiv Handelnde, die ihr Schicksal selbst lenken wollen und die am Leben hängen: Sie sind Survivers. So wie es Chidananda Das Gupta einst über Ritwik Ghatak schrieb, ist auch Mira Nairs Blick auf die weiblichen Figuren nicht chauvinistisch, sondern außergewöhnlich wertschätzend. Immer wird ihre Anerkennung des Überlebenskampfs, den die Frauen ausfechten müssen, deutlich.

Die Mittel, durch die Nairs Kämpferinnen zu Autonomie gelangen, sind häufig Verkleidung und Maskerade. Eine exemplarische Szene ist diejenige, in der das Hausmädchen Alice aus *Monsoon Wedding* heimlich den Schmuck der Tochter des Hauses anprobiert und dabei von den männlichen Angestellten beobachtet wird. Oberflächig betrachtet wird sie zum Opfer eines Voyeurismus, den Nair mit der Kamera nachzuahmen scheint. Darunter liegt eine andere Wahrheit verborgen: Alice nimmt sich hier die Freiheit, aus ihrer Rolle als Frau einer unteren Kaste auszubrechen – eine zutiefst rebellische Aktion. Die Botschaft, die alle Filme Nairs aussenden, lautet: Ein Wandel ist möglich, im Wechsel liegt die Chance auf einen Neubeginn, beinahe auf eine neue Geburt. Diese Botschaft findet ihren prägnantesten Ausdruck in dem Bild von Dorita aus *The Perez Family*, die, als sie als Flüchtling am Strand von Miami landet, spontan ins Meer springt und dann langsam wieder daraus auftaucht. In dieser Szene hat die Regisseurin nicht nur Bezug auf Lakshmi genommen, die hinduistische Gottheit der Schönheit, des Glücks und des Reichtums. Hierin verbirgt sich ein umfassenderes Prinzip, das ebenso an eine hinduistische Vorstellung angelehnt ist: Der Grundgedanke des Schöpfungskreislaufs und der Glaube an Reinkarnation, die Überzeugung, dass sich ein Leben immer weiter fortsetzen wird. Diese Vorstellung spiegelt sich auch in der Dramaturgie mancher ihrer Filme, indem diese nach zyklischen Mustern strukturiert sind.

1388 Nair im Interview mit Greer.

Zugleich jedoch zeugen Mira Nairs Filme davon, dass sie sich – wie in Bezug auf die Szene mit Alice beschrieben – gegen die mit diesem Glauben verbundene Karma-Lehre wehrt. Im Grunde rebellieren ihre Figuren gegen die darin enthaltene „Schicksalsbeschränkung“[1389]. Sie verweigern die Vorstellung, dass im gegenwärtigen Leben eines Menschen Metamorphosen unmöglich sind. Anstatt ihre Grenzen zu akzeptieren, durchbrechen Nairs Figuren, Frauen wie Männer, den Kreislauf. Dies tun sie jedoch nicht durch die im Hinduismus legitimen Mittel der Askese und Reinheit, sondern durch ihren großen Willen und ihre starken Wünsche. Sie sind hungrig auf das Leben und ergreifen es, wo es ihnen möglich ist.

In diesem Zusammenhang ist auf die Intensität hinzuweisen, mit der sich die Filmemacherin dem Thema Kindheit widmet. Auch die Kinder sind in ihren Filmen Kämpferinnen und Kämpfer und sie sind Überlebende. Auch auf sie hat Mira Nair einen sehr liebevollen Blick; ihre Kinderfiguren sind auffallend starke Persönlichkeiten, die gesehen werden wollen und die sich tatsächlich sichtbar machen. Zudem erfüllen sie aus dramaturgischer Sicht wichtige Funktionen: Häufig kommt den Kindern die Rolle der Mittler zu und häufig wird ihnen Klarsicht und Wahrhaftigkeit zugeschrieben. An ihnen macht sich in Nairs Filmen die Wahrheit fest, die sich am Ende immer ihren Weg bahnt. Die Regisseurin beschrieb dieses Phänomen selbst wie folgt:

> I always like to reveal the fact that the emperor has no clothes. And children are best at that. They teach us how to see the world in that sense. They are without artifice; they see it for what it is. I am drawn to that ruthless honesty.[1390]

Wie ihre europäischen und amerikanischen Lehrer ist auch Mira Nair stets an objektiven Wahrheiten interessiert. Doch sie löst sich von ihren Vorbildern, indem sie die Erforschung sozialer Milieus, wie sie es in ihren frühen Dokumentarfilmen noch betrieb, zunehmend mit einem Blick auf das Innenleben ihrer Figuren verbindet. Es ist die Gefühlswelt einer Migrantin beziehungsweise eines Migranten oder die eines verlassenen, verwaisten Kindes, die sie beschäftigt, und es sind Entfremdung genauso wie Hoffnung, die die Wahrnehmung ihrer Protagonistinnen und Protagonisten als primäre Gefühle prägen. Auffallend häufige Schauplätze, die damit korrespondieren, sind Brücken, Meeresküsten, Flughäfen, Bahnhöfe, weite Felder sowie große und leere Innenräume. Sie werden in Nairs Filmen zu Sinnbildern, die von Verlorenheit zeugen, zugleich aber auf Gestaltungsmöglichkeiten, auf Beweglichkeit und auf die Chance zur Veränderung und zu einem Neubeginn hinweisen. Hier passt das eingangs erwähnte Zitat von Salman Rushdie, der die Figuren von Satyajit Ray als Reisende auf kleinen

---

1389 Kakar 2006, S. 186.
1390 Nair im Interview mit Greer.

Straßen beschrieb.[1391] Auch Nairs Figuren sind auf der Reise, innerlich wie äußerlich, und ähnlich wie Ray ist sie vor allem an Entwicklungen und Zwischentönen interessiert. Die Wege ihrer Protagonistinnen und Protagonisten gleichen widersprüchlichen Suchbewegungen, die auf Zugehörigkeit und Freiheit gleichermaßen abzielen. Sie suchen nach ihren Ursprüngen und sehnen sich doch auch nach einem Aufbruch oder gar Ausbruch.
In allen Filmen Mira Nairs gibt es Freiräume, im konkreten sowie im übertragenen Sinn, in denen die Figuren der Erfüllung ihrer Träume und Sehnsüchte näher kommen, in denen sie die Begrenzungen ihres eigenen Daseins überwinden oder an ihre Wurzeln anknüpfen und dadurch ein Gefühl von Zugehörigkeit, Trost und Ermutigung empfinden können. Nair zeigt dabei auch, dass es nur Zwischenräume sein können, in denen Hybridität, als einzig mögliche Form der Existenz ihrer Figuren, möglich ist. So sind die wertvollen und bedeutsamen Momente in ihren Filmen immer die Momente des Unterwegs-Seins, der Bewegung, oft des Tanzens, des Träumens, Phantasierens oder der Imagination, der Kreativität, der Kunst oder auch des Lachens. Häufig sind es außerdem Liebesbeziehungen, die helfen, Grenzen zu überschreiten. All diese Elemente haben in Nairs Filmen die Eigenschaft der Unkonventionalität und den Effekt, dass gesellschaftliche Normen ihre Strenge verlieren, Reglementierungen außer Kraft gesetzt werden und die Figuren Souveränität über ihr Leben erlangen. Wahrhaftige Begegnungen finden statt, Verborgenes wird zutage gefördert und Traumata können bearbeitet und bewältigt werden. Am Schluss der Filme wird beinahe immer deutlich, dass sich eine neue Ordnung durchgesetzt hat, eine Ordnung, bei der innere und äußere Realität endlich zusammenpassen. Doch trotz dieser neuen Stimmigkeit, mit der Nairs Protagonistinnen und Protagonisten ihr Leben fortsetzen, werden Ambivalenzen nicht einfach aufgelöst. Sie werden als integraler Bestandteil der Komplexität des Lebens anerkannt.

Nairs eigene innere Ambivalenz wird vor allem beim Thema Familie deutlich. Schon in einem ihrer ersten Filme, *So far from India*, aber auch in vielen weiteren Filmen scheint sie durch: Dem Zusammenhalt und der Vitalität, die im Zentrum einer Familie herrschen können, wird die Erfahrung der Einengung und Fremdbestimmung des Einzelnen gegenübergestellt. Während in ihren Filmen die Institution Familie als formales, hierarchisches System immer einer Prüfung unterzogen wird, hat Mira Nair in Interviews vielfach von den Vorteilen der Unterordnung der einzelnen Familienmitglieder gesprochen und sie in einen Kontrast zu dem Leben gestellt, wie es die Menschen im Westen, vor allem in den USA gewöhnt sind:

1391 Vgl. Rushdie, S. 15.

> Ich glaube, eine große Lektion in meinem Leben war, Selbstlosigkeit schätzen zu lernen. Das ist ein ganz unamerikanisches Konzept. (…) Es steckt eine große Weisheit darin, nicht nur für sich zu leben. Ich zum Beispiel führe ein sehr modernes Leben (…), aber ich lebe auch zu Hause und mit drei Generationen zusammen. Ich bin da übrigens die einzige Frau, und ich muss für alle da sein.[1392]

> Heranwachsende Frauen in Indien werden erst mal zur Selbstlosigkeit angehalten. Wir lernen, dass die Familie oder die Gemeinschaft größer und wichtiger sind als man selbst. (…) Konflikte sind vorprogrammiert, aber ich finde dieses Geflecht von Beziehungen trotzdem wunderschön. Ohne es wäre ich nicht in der Lage gewesen, einen Film wie „Monsoon Wedding" zu machen. Es gibt meinem Leben eine Dimension.[1393]

Es mag irritierend erscheinen, wie die Regisseurin hier ihre eigene tiefe Verwurzelung in traditionellen Mustern und Rollenvorstellungen, insbesondere in Bezug auf Frauen, andeutet. Tatsächlich jedoch spiegeln ihre Filme ein in sich widersprüchliches Frauenbild: Allesamt sind die Hauptprotagonistinnen differenzierte Figuren, die von den sich widerstrebenden Sehnsuchtsgefühlen geleitet werden. Beinahe alle ihre Protagonistinnen verkörpern die moderne und globale Welt, während viele von ihnen gleichzeitig an traditionellen Werten festhalten. Ebenso folgen die Lösungen, die sie in komplexen, von Doppelmoral geprägten Systemen für sich finden, keinem einheitlichen Schema: Die einen befreien sich, indem sie es verlassen. Andere verweilen darin und versuchen, es auf ihre Weise zu nutzen.

Der Verlauf ihrer Karriere zeigt, dass Mira Nair sich in ihrer Situation als Filmemacherin ab einem gewissen Zeitpunkt selbst in einem ähnlichen Spannungsfeld bewegte. Für sie ging es stets um die Frage, sich von den herrschenden Gesetzmäßigkeiten der Filmindustrie unabhängig zu machen oder eine Emanzipation innerhalb der gegebenen Strukturen zu versuchen. „Don't smooth the rough edges of your own personality or interests."[1394] und „Resist the common denominator"[1395] – diese Sätze hatte Nair ehemals als ihre Ideale formuliert. Ihre ersten Filme zeugen noch von deren Umsetzung. Im Laufe der Zeit wurde jedoch deutlich, dass sie als vornehmlich in den USA agierende Filmemacherin einem mächtigen System ausgesetzt ist. Ähnlich wie ihr Verhältnis zu Indien, ist auch ihr Verhältnis zu diesem Land ambivalent. Die Analysen ihrer frühen Dokumentar- und Spielfilme zeigen, dass die USA von ihr zunächst ebenfalls unter dem Blickwinkel ihrer Diasporaexistenz inszeniert wird. Sie erscheinen hier klassisch als Land der unbegrenzten Möglichkeiten, von dem eine enorme Anziehungskraft ausgeht und das als Traumziel, in dem sich Sehnsüchte bündeln, fungiert. Nairs Protagonistinnen und Protagonisten sehnen sich vor allem nach mehr

1392 Nair im Interview mit der *Stuttgarter Zeitung* 05.06.2007, S. 25.
1393 Nair im Interview mit Haß S. 17.
1394 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 152.
1395 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 152.

Selbstbestimmung, so zum Beispiel in *So far from India* und in *The Perez Family*. Die Chance auf eine individuelle Weiterentwicklung in einer multikulturellen Gesellschaft, auf Modernität und schließlich auf ein besseres Leben locken die Figuren in *Mississippi Masala*, *My Own Country*, *Monsoon Wedding* und später noch einmal in *The Namesake*. Doch Nair hat Amerikanerinnen und Amerikaner in ihren Filmen verschiedentlich auch als, wie es Chillum in *Salaam Bombay!* formulierte, „weiße Schafe" erscheinen lassen, die Inderinnen und Inder mit Indianern verwechseln (so in *Mississippi Masala*) oder die mit dem Land vornehmlich Durchfallerkrankungen assoziieren (so in *The Namesake*). Amerikanerinnen und Amerikaner wirken in ihren Filmen zum Teil ignorant und arrogant, einfältig und naiv, auf sich selbst bezogen und nur zum Schein an anderen Kulturen interessiert.

In *The Perez Family* und *My Own Country* erleben die Protagonistinnen und Protagonisten schließlich gar eine umfassende Enttäuschung. Das vermeintliche Traumziel kann für sie nie mehr sein als ein Provisorium beziehungsweise eine Kulisse. Für sie ist Amerika eine Welt, deren Künstlichkeit sie nicht zu durchbrechen vermögen, auch deshalb nicht, weil sie in ihrer Assimilierung scheitern. Eine sehr deutliche Distanzierung von den USA vollzog Mira Nair aber erst in ihrem Beitrag zum Episodenwerk *11'09''01 – September 11*, in dem sie die Geschichte von Talat erzählt, der muslimischen Migrantin, die den Glauben und das Vertrauen in die Werte der USA gänzlich verliert, die zunehmend enttäuschter und verbitterter wird. In diesem Film präsentiert Nair das Land als Aggressor, verkörpert durch Regierungsbeamte, die voller Vorurteile, herzlos und brutal sind. Bezeichnenderweise hat sie in diesem Omnibusprojekt Indien vertreten, also nicht die USA.

Während *11'09''01 – September 11* als Hinweis auf Nairs eigene Entfremdung von ihrem Diasporaland gewertet werden kann, wirken ihre Beteiligung an dem Episodenwerk *New York, I love you* sowie ihre Verfilmung der Geschichte der Nationalheldin *Amelia* zunächst wie ausdrückliche Bekenntnisse zu den USA, wie die Demonstration ihrer Sympathie und inneren Verbundenheit. In der Episode über New York scheint die Regisseurin noch einmal den Wert des Multikulturalismus zu zelebrieren, den sie einst bei *Mississippi Masala* betonte. Die genauere Betrachtung lässt einen anderen Schluss zu: Tatsächlich handelt Nairs Episode in *New York, I love you* von der Isoliertheit zweier Figuren, die sich gerade in der betonten Offenheit der Metropole, der Atmosphäre des wahllosen Anything Goes konsequent in ihre Milieus und in einen Konservativismus zurückziehen.

Der Film *Amelia* ist ein besonderer Fall und stellt sich als Wendepunkt in Nairs Entwicklung als Filmemacherin heraus. Vordergründig erzählt die Regisseurin davon, wie die Fliegerin die Ideale des amerikanischen Traums verkör-

pert. Die Analyse des Films führt jedoch zu der Erkenntnis, dass die Hauptprotagonistin von einem inneren Konflikt gequält ist, der sich auf die Situation Nairs als Regisseurin dieses Films übertragen lässt: Um weiter fliegen zu können und um im Gespräch zu bleiben, muss sich Amelia den Spielregeln des „Business", dem Geflecht aus Geld und Macht und dem Anspruch einer um jeden Preis perfekten Show beugen. In dieser Anpassung, die sie bis zum Grad der Selbstverleugnung erlebt, entfremdet sich Amelia von sich selbst. Nair, die mit *Amelia* ihren ersten homogen amerikanischen Film und eine reine Hollywoodproduktion realisierte, konnte hier erstmals ihr Potential nicht entfalten. Während sie sich zu Beginn ihrer Karriere als Spielfilmregisseurin selbst noch als Widerständlerin definierte, zeigt dieser Film Anzeichen einer Kapitulation. *Amelia* birgt eine ähnliche und tief liegende Bedeutungsebene wie *New York, I love you*: Während der Kurzfilm im Kern thematisiert, dass sich der Traum vom Multikulturalismus doch nicht erfüllen lässt, handelt der Film über die amerikanische Fliegerin im Grunde davon, dass anders als es propagiert wird, Ambivalenzen, kulturelle Vielschichtigkeit und Zwischentöne nicht erwünscht sind. Wenn man Amerika zugehörig sein will, so der Subtext, ist es nicht möglich, das Eigene zu verkörpern und ist es notwendig, sich den Regeln des (Show-)Geschäfts unterzuordnen.

Die anderen Figuren Mira Nairs erfahren durch ihre Nähe zur Kunst und durch ihre eigene Kreativität und Schöpfungskraft schließlich eine Form der Rettung; durch Kunst gelingt ihnen entweder eine Emanzipation oder aber der Gewinn von Zugehörigkeit. Dieses Mittel fehlt den Protagonistinnen und Protagonisten aus *New York, I love you*, *11'09''01 – September 11* und *Amelia*. Sie sind ihren jeweiligen Situationen ausgeliefert, passen sich äußerlich an und bleiben im Inneren nur ihrer Phantasie verhaftet. Die Fliegerin Amelia bezeichnet sich in einer Szene selbst als „Zirkusgaul" und meint dies abwertend, nämlich als Inbegriff ihres Opportunismus. „It's important to have a circus to play with"[1396] sagte Nair einmal in einem Interview und meinte es positiv. Hier brachte sie durch die Zirkusmetapher ihre Bewunderung für ein massentaugliches Kino zum Ausdruck. Diese beiden unterschiedlichen Perspektiven stehen für die Pole, zwischen denen sich Mira Nair heutzutage als Künstlerin bewegt und behauptet.

Die Filmemacherin hat nie den einfachen Weg gewählt, nicht in den Geschichten, die sie erzählt, nicht in ihrer Filmsprache und nicht in der Umsetzung ihrer Projekte. Einerseits ist festzustellen, dass das Pendel von Film zu Film einmal mehr in diese oder mehr in die andere Richtung ausschlägt und dass sie sich im Laufe ihrer Karriere tendenziell in Richtung des großen gemeinsamen Nenners eines Hollywoodkinos bewegte. Andererseits bleibt ein herausragendes

1396 Nair im Interview mit Greer.

Merkmal ihrer Filmkunst bestehen, in dem sich auch menschliche Stärke und Größe zeigen: Mira Nair hält Ambivalenzen aus und stellt sie in ihren Filmen als essentielle Bestandteile des Lebens dar. Sie erreicht dies mit einer Eigenschaft, die sie mehr als alle anderen Attribute als Regisseurin auszeichnet, nämlich mit der Bewahrung eines kindlichen Blicks. Ihre Art zu inszenieren gleicht dem Vorgang, durch die Augen eines Kindes die Welt so zu sehen, wie sie ist; eines Kindes, das den eigenen Sinnen traut, das die Verabredung aller zu einer Realität des *Kaisers neue Kleider* entlarvt und über die Wahrheit aufklären will. Gleichzeitig ist es ein Blick, dem auch die Schönheit des Lebens und das Verführerische nicht entgehen und der über die Kraft der Imagination verfügt – eine Kraft, die Nair dem Medium Film selbst zuschreibt; immer wieder nimmt sie in ihren Filmen auf selbstreflexive Weise Bezug auf das Kino. So gehört zu dem kindlichen Blick auch das Spiel mit Verwandlungen, die magische Vorstellung, auf die Realität einwirken und sie verändern zu können: Es ist eine Magie, die aus einem Security Gard John Wayne, aus einem Dienstmädchen eine Prinzessin, aus Fremden Freunde und aus einem Mercedes ein Hut werden lässt.

8 Werkverzeichnis

2009
Amelia (112 Minuten)
Produktion: Fox Searchlight, Avalon Pictures, AE Electra Production; Regie: Mira Nair; Buch: Ronald Bass, Anna Hamilton Phelan, nach den Romanen *East to the Dawn* von Susan Butler und *The Sound of Wings* von Mary S. Lovell; Produktionsland: USA, KDN; Format: 35 mm; Kamera: Stuart Dryburgh; Schnitt: Allyson C. Johnson, Lee Percy; Musik: Gabriel Yared; Verleih: Fox Searchlight Pictures.

New York, I Love You (Episode Mira Nair, 6 Minuten)
Produktion: Vivendi Entertainment, Ever So Close; Visitor Pictures, Sherazade Film Development, Also Known As Pictures, Benaroya Pictures, Plum Pictures, 2008NY5 LLC, Grand Army Entertainment, Grosvenor Park Media; Regie: Mira Nair; Buch: Suketu Mehta; Produktionsland: USA; Format: 35 mm; Kamera: Allyson C. Johnson; Schnitt: Declan Quinn; Musik: Mychael Danna; Verleih: Vivendi Entertainment.

2008
8 (Episode: How Can It Be?, 12 Minuten)
Produktion: LDM Produktion, Mirabai Films, ACE and Company, Mediascreen, greenskyFILMS; Regie: Mira Nair; Buch: Suketu Mehta, Rashida Mustafa; Produktionsland: USA; Kamera: Declan Quinn; Schnitt: Allyson C. Johnson; Musik: Mychael Danna; Verleih: Films Distribution.

2007
The Namesake (122 Minuten)
Produktion: Fox Searchlight Pictures, Mirabai Films UTV, Motion Pictures; Regie: Mira Nair; Buch: Sooni Taraporevala, nach dem gleichnamigen Roman von Jhumpa Lahiri; Produktionsland: USA, Format: 35 mm; Kamera: Frederick Elmes; Schnitt: Allyson C. Johnson; Musik: Nitin Sawhney; Verleih: Fox Searchlight Pictures.

2006
AIDS Jaago (Episode: Migration, 17 Minuten)
Produktion: Avahan India AIDS Initiative, The Bill & Melinda Foundation, Mirabai Films; Regie: Mira Nair; Buch: Zoya Akhtar; Produktionsland: Indien; Format: 35 mm; Kamera: Jay J. Odedra; Schnitt: Barry Alexander Brown; Musik: Mychael Danna; DVD-Distribution: The Criterion Collection.

2004
Vanity Fair (141 Minuten)
Produktion: Tempesta Films, Granada Film Production; Regie: Mira Nair; Buch: Julian Fellowes, Matthew, Mark Skeet; Produktionsland: USA; Format: 35mm; Kamera: Declan Quinn; Schnitt: Allyson C. Johnson; Musik: Mychael Danna; Verleih: Focus Feature.

L. M. Gadatsch, *Zwischen Hollywood und Bollywood,*
DOI 10.1007/978-3-658-09663-2,

2002

Hysterical Blindness (TV-Film, 96 Minuten)
Produktion: Karuna Dream, Blum Israel production; Regie: Mira Nair; Buch: Laura Cahill (nach ihrem eigenen Bühnenstück); Produktionsland: USA; Format: 35 mm; Kamera: Declan Quinn; Schnitt: Kristina Boden; Musik: Lesley Barber; Verleih: HBO Films.

11'09''01 – September 11 (Episode Indien, 11 Minuten)
Produktion: Galatée Films, Studio Canal; Regie: Mira Nair; Buch: Sabrina Dhawan; Produktionsland: USA; Format: 35 mm; Kamera: Declan Quinn; Schnitt: Allyson C. Johnson; Verleih: Movienet Film.

2001

Monsoon Wedding (109 Minuten)
Produktion: IFC Production, Mirabai Films, Keyfilms, Pandora Films, Paradies Films; Regie: Mira Nair; Buch: Sabrina Dhawan; Produktionsland: Indien; Format: 16 mm, auf 35 mm vergrößert; Kamera: Declan Quinn; Schnitt: Allyson C. Johnson; Musik: Mychael Danna; Verleih: Focus Features.

2000

The Laughing Club of India (TV-Film, 35 Minuten)
Produktion: Laforest Inc, Mirabai Films; Regie: Mira Nair; Produktionsland: Indien; Kamera: Adam Bartos; Schnitt: Barry Alexander Brown; Ton: Eric Glandbard; Verleih: Cinemax Reel Life.

1998

My Own Country (TV-Film, 95 Minuten)
Produktion: Main Title Pictures Production; Regie: Mira Nair; Buch: Jim Leonard Jr., Sooni Taraporavela, nach dem Roman von Abraham Verghese; Produktionsland: USA; Format: 35 mm; Kamera: Dion Beeb; Schnitt: Kristina Boden; Musik: Jeff Danna; Verleih: Showtime Networks.

1996

Kama Sutra: A Tale of Love (114 Minuten)
Produktion: NDF International LTD., Pony Canyon Inc., Pandora Films, Channel Four Films, Mirabai Films; Regie: Mira Nair; Buch: Helena Kriel, Mira Nair; Produktionsland: USA, Indien; Format: 35 mm; Kamera: Declan Quinn; Schnitt: Kristina Boden; Musik: Mychael Danna; Verleih: Trimark Pictures.

1995

The Perez Family (108 Minuten)
Produktion: Samuel Goldwyn Company production; Regie: Mira Nair; Buch: Robin Swicord, nach dem gleichnamigen Roman von Christine Bell; Produktionsland: USA; Format: 35 mm; Kamera: Stuart Dryburgh; Schnitt: Robert Estrin; Musik: Alan Silvestri; Verleih: The Samuel Goldwyn Company.

1993

The Day the Mercedes Became a Hat (10 Minuten)
Produktion: Mirabai Films, SCY Productions, Courtesy of Imagine Entertainment, Universal Studios Licensing LLLP, American Broadcasting Companies, CBS Broadcasting; Regie: Mira Nair; Buch: Helena Kriel, Mira Nair; Produktionsland: Südafrika; Format: 35 mm; Kamera: Miles Goodall; Schnitt: Barry Alexander Brown; Ton: Kevin Montanari; DVD-Distribution: The Criterion Collection.

1991
Mississippi Masala (115 Minuten)
Produktion: Odyssey, Cinecom International, Film Four International, Mirabai Films, Movie Works, Black River Productions; Regie: Mira Nair; Buch: Sooni Taraporevala; Produktionsland: USA, Großbritannien; Format: 35 mm; Kamera: Ed Lachman; Schnitt: Roberto Silvi; Musik: L. Subramaniam; Verleih: SCS Films.

1988
Salaam Bombay! (113 Minuten)
Produktion: Cadrage, Channel Four Films Doordarshan, Forum Films, La Sept Cinéma, Mirabai Films, National Film Development Corporation of India (NFDC); Regie: Mira Nair; Buch: Sooni Taraporevala; Produktionsland: Indien, Großbritannien, Frankreich; Format: 35 mm; Kamera: Sandi Sissel; Schnitt: Barry Alexander Brown; Musik: L. Subramaniam; Verleih: Cinecom Pictures.

1985
India Cabaret (TV-Film, 60 Minuten)
Produktion: Norddeutscher Rundfunk Hamburg, Channel Four London, Forum Films Paris; Regie: Mira Nair; Produktionsland: Indien; Format: 16 mm; Kamera: Mitch Epstein; Schnitt: Barry Alexander Brown; Ton: Alexander Griswold; DVD- Distribution: The Criterion Collection.

1982
So far from India (52 Minuten)
Produktion: Mirabai Films, Jane Balfour Films; Regie: Mira Nair; Produktionsland: USA, Indien; Format: 16 mm; Kamera: Mitch Epstein; Schnitt: Ann Schaetzel; Ton: Alexander Griswold; Verleih: Filmakers Library.

1979
Jama Masjid Street Journal (18 Minuten)
Produktion: Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University; Regie: Mira Nair; Produktionsland: USA, Indien; Format: 16 mm; Kamera: Mitch Epstein; Schnitt: Mira Nair; Ton: Mitch Epstein; DVD-Distribution: Icarus Films.

9 Literaturverzeichnis

Alexowitz, Myriam: *Traumfabrik Bollywood. Indisches Mainstream-Kino*. Horlemann, Bad Honnef 2003.
Argelander, Hermann: *Der Flieger*. *Eine charakteranalytische Fallstudie*. *Literatur der Psychoanalyse*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977.
Ariès, Philippe: *Geschichte der Kindheit.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2007.
Arora, Poonam: *The Production of Third World Subjects for First World Consumption: Salaam. Bombay and Panama*. In: *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Hrsg. von Diane Carson, Linda Dittmar und Janice Welsch, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994. Zitiert in Hamid Naficy: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2001.
Banks, Taunya Lovell: *Both Edges of the Margin: Blacks and Asians in ‚Mississippi Masala', Barriers to Coalition Building.* In: *Blacks and Asians: crossing, conflict and commonality*. Hrsg. von Hazel M. McFerson. Carolina Academic Press, Durham, North Carolina 2006.
Barchet, Michael: *Das Dokument als Rätsel. Donn Alan Pennebakers Film „You're nobody ‘til somebody loves you*. In: *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Hrsg. von Mo Beyerle und Christine N. Brinckmann, Campus-Verlag, Frankfurt am Main 1991.
Beer, Roland: *Fünf kurze Überlegungen zur Besonderheit von Satyajit Rays Erstlingsfilm „Pather Panchali"*. In: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96, 40. Jahrgang, Berlin September 2003.
Beyerle, Mo: *Das Direct Cinema und das Radical Cinema*. In: *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Hrsg. von Mo Beyerle und Christine N. Brinckmann, Campus-Verlag, Frankfurt am Main 1991.
Beyerle, Mo und Brinckmann, Christine N. (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Campus-Verlag, Frankfurt am Main 1991.
Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): *Interpretationen Literaturverfilmungen*. Reclam, Stuttgart 2005.
Brauerhoch, Annette: *Der Autorenfilm. Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell*. In: *Abschied vom Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. Hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1991.
Brennan, Sue: *Mira Nair*. In: *Fifty Contemporary Filmmakers*. Hrsg. von Yvonne Tasker, Routledge, London 2002.
Brons, Aimée Torre: *Globale Zukunftssicherung. Die Millenium-Entwicklungsziele*. Hrsg. von Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung. Referat Entwicklungspolitische Informations und Bildungsarbeit, Berlin 2011.
Chakravarty, Sumita: *National Identity in Indian Popular Cinema 1947-1987*. University of Texas Press, Austin 1993.
Chatterjee, Gayatri: *Mother India*. British Film Institut, London 2002.
C/O Berlin – International Forum For Visual Dialogues: *Bruce Davidson. Subway*. Begleitheft zur Ausstellung in Berlin vom 17.03.-20.05.2012.

L. M. Gadatsch, *Zwischen Hollywood und Bollywood,*
DOI 10.1007/978-3-658-09663-2, © Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

Cole, Janis und Dale, Holly: *Calling the Shots: Profiles of Women Filmmakers*. Quarry Press, Kinston, Ontario 1993.
Dasgupta, Buddhadeb: *New Indian Cinema*. In: *Kino in Indien II*. Hrsg. von Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 1988.
Das Gupta, Chidananda: *Kino, Marxismus und die Muttergöttin: über den Filmemacher Ritwik Ghatak*. In: *Kino in Indien*. Hrsg. von Chidananda Das Gupta, Werner Kobe. Wolf Mersch Verlag, Freiburg im Breisgau 1986.
Das Gupta, Chidananda: *Das indische „New Cinema“: Eine Bewegung mit Zukunft?* In: *Kino in Indien II*. Hrsg. von Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 1988.
Datta, Sangeeta: *Shyam Benegal*. British Film Institute, London 2002. Zitiert in Keval J. Kumar und Matthias Uhl: *Indischer Film. Eine Einführung*. Transcript, Bielefeld 2004.
Desai, Jigna: *Beyond Bollywood. The Cultural Politics of South Asian Diaspora Film*. Routledge, New York 2004.
Dwyer, Rachel und Patel, Divia: *The Visual Culture of Hindi Film*. Reaktion Books, London 2003
Featherstone, Simon: *Postcolonial Cultures*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2005.
Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume*. Sachteil 5, Bärenreiter Verlag, u.a. Kassel 2004.
Foster, Gwendolyn Audrey: *Women film directors: an international bio-critical dictionary*. Greewood Press, Westport 1995.
Foster, Gwendolyn Audrey: *Women Filmmakers of African & Asian Diaspora. Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*. Southern Illinois University Press, Carbondale, Edwardsville 1997
Ganti, Tejaswini: *Bollywood. A Guidebook to popular Hindi Cinema*. Routledge, New York, London 2004.
Gokulsing, K. Moti und Dissanayake, Wimal: *Indian Popular Cinema – a narrative of cultural change*. Trentham Books Limited, Stoke-on-Trent, Trentham 1998.
Gopalan, Lalitha: *Avenging Women in Indian Cinema*. In: *Making Meaning in Indian Cinema*. Hrsg. von Ravi S. Vasudevan, Oxford University Press, Neu Delhi 2000.
Gopalan, Lalitha: *Cinema of Interruptions*. British Film Institute, London 2002.
Görgen, Katharina: *Die Sehnsucht des Körpers. Tanz im indischen Film*. In: *Film-Konzepte*, Ausgabe 10/2006. Hrsg. von Thomas Koebner, Fabienne Liptay und Susanne Marschall, *edition text+kritik*, München 2006.
Göttler, Fritz: *Den Knoten der Erinnerung. Zum Tod des grossen indischen Regisseurs Satyajid Ray*. In: Süddeutsche Zeitung, 25.04.1992 sowie in: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96, 40. Jahrgang, Berlin September 2003.
Gräfe, Lutz und Möller, Olaf: *Der Schritt über die Schwelle. Zum Tod von Satyajit Ray*. In: Film-Dienst, 12.05.1992 sowie in: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96, 40. Jahrgang, Berlin September 2003.
Gregor, Ulrich: *Biografie Satyajit Ray*. In: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96, 40. Jahrgang, Berlin September 2003.
Grob, Norbert: *Autorenfilm*. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hrsg. von Thomas Koebner, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2002.
Grob, Norbert: *Im Einzelnen das Ganze. Zum Tode des indischen Filmregisseurs Satyajit Ray*. In: Die Zeit, 01.05.1992 sowie in: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96, 40. Jahrgang, Berlin September 2003.
Heller, Heinz-B.: *Direct Cinema*. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hrsg. von Thomas Koebner, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2002.
Kakar, Sudhir: *Intime Beziehungen. Erotik und Sexualität in Indien*. Verlag Im Waldgut, Frauenfeld 1994.
Kakar, Sudhir: *Kamasutra oder die Kunst des Begehrens*. Verlag C.H. Beck, München 1999.

Kakar, Sudhir und Kakar, Katharina: *Die Inder. Portrait einer Gesellschaft*. Verlag C.H. Beck, München 2006.

Karakasis, Pantelis: *„Das nationale Filmschaffen ist das Gesicht jedes Landes. Satyajit Ray in einem Gespräch mit Pantelis Karakasis*. In: Filmfaust. Zeitschrift für den Internationalen Film. Heft Nr. 31, Dezember/Januar 1982/1983 sowie in: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96, 40. Jahrgang, Berlin September 2003.

Kasten, Bettina: *Spike Lee*. In: *Filmregisseure*. Hrsg. von Thomas Koebner, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2002.

Keilhauer, Anneliese und Peter: *Die indische Götterwelt und ihre Symbolik.* DuMont Taschenbücher, Köln 1986.

Kiefer, Bernd und Ruckriegl, Peter: *Realismus, sozialistischer Realismus, poetischer Realismus, Neorealismus*. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hrsg. von Thomas Koebner, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2002.

Kiefer, Bernd: *Die Flucht vor der Heimatlosigkeit. Sieben Zündkerzen für eine Reise durch die Vorgeschichte der Road Movies*. In: *Road Movies*. Hrsg. von Norbert Grob und Thomas Klein, Bender Verlag, Mainz 2006.

Knott, Kim: *Der Hinduismus. Eine kleine Einführung*. Philipp Reclam jun., Stuttgart 2009

Koebner, Thomas (Hrsg.): *Federico Fellini*. In: *Filmregisseure*. Philipp Reclam jun., Stuttgart 2002

Kölver, Bernhard: *Das Weltbild der Hindus*. Hrsg. von Adalbert J. Gail, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2003.

Kotz, Liz: *Striptease East & West: Sexual Representation in Documentary Film*. In: *Framework: The Journal of Cinema & Media 38/39*. Hrsg. von Robert Crusz und Jim Pines, Sakofa Film & Video Ltd, London 1992.

Kumar, Keval J. und Uhl, Matthias: *Indischer Film. Eine Einführung*. Transcript, Bielefeld 2004 Lechner, Georg: *Satyajit Ray – Das Heim und die Welt*. In: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96,40. Jahrgang, Berlin September 2003.

Levy, Emanuel: *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York University Press, New York 1999.

Lücke, Hans-K. und Susanne: *Die Götter der Griechen und Römer*. Marix Verlag, Wiesbaden 2007

Marschall, Susanne: *Screwball Comedy.* In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hrsg. von Thomas Koebner, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2002.

Marschall, Susanne: *Vorwort. Mit Herzblut und Ironie – Bollywood und mehr*. In: *Film-Konzepte*, Ausgabe 10/2006. Hrsg. von Thomas Koebner, Fabienne Liptay und Susanne Marschall, *edition text+kritik*, München 2006.

Marschall, Susanne und Schütze, Irene: *Das Ornament der Farben. Zur Bildästhetik des Hindi-Films*. In: *Film-Konzepte*, Ausgabe 10/2006. Hrsg. von Thomas Koebner, Fabienne Liptay und Susanne Marschall, *edition text+kritik*, München 2006.

Maywald, Michaela: *Indische Frauen in der Diaspora und ihre Darstellung im Diaspora-Kino*. Diplomarbeit an der Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Wien, Wien 2005.

Mentzos, Stavros: *Hysterie. Zur Psychodynamik unbewusster Inszenierungen.* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004.

Mishra, Vijay: *Bollywood Cinema. Temples of Desire*. Routledge, New York 2002

Moodley, Subeshini: *Construction of Indian Women in the Films of Mira Nair and Deepa Mehta. Towards a Postcolonial Feminist Film Practice*. LAP Lambert Academic Publishing, Saarbrücken 2011.

Muir, John Kenneth: *Mercy in her eyes. The films of Mira Nair*. Applause Theatre & Cinema Books, New York 2006.

Müller, Marion: *Cinéma Vérité*. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hrsg. von Thomas Koebner, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2002.

Mylius, Klaus (Hrsg.): *Das Kamasutra*. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1999.

Naficy, Hamid: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2001.
Nair, Mira und Taraporevala, Sooni: *Salaam Bombay! A Cinecom Pictures Release*. Penguin Books, New Delhi & New York 1989.
Nair, Mira, Faulk, Matthew, Skeet, Mark and Fellowes, Julian: *Bringing Thackeray's Timeless Novel to the Screen. Vanity Fair. The movie Vanity Fair.* Universal Studios, Focus Features, New York 2004.
Nair, Mira und Lahiri, Jhumpa: *The Namesake: A Portrait of the Film Based on the Novel by Jhumpa Lahiri.* Newmarket Pictorial Moviebooks, New York 2006.
Piano, Stefano: *Religion und Kultur Indiens*. Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar 2004.
Postman, Neil: *Das Verschwinden der Kindheit*. Fischer, Frankfurt am Main 1987.
Rajadhyaksha, Ashish: *Indien. Bilder der Nation*. In: *Geschichte des Internationalen Films*. Hrsg. Von Geoffrey Nowell-Smith, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar 1998.
Rajadhyaksha, Ashish und Willemen, Paul: *Encyclopaedia of Indian Cinema – New Revised Edition*. Oxford University Press, Neu-Delhi 1999.
Ray, Satyajit: *Our Films, Their Films*. Orient Longman Limited, Kalkutta 1976.
Ray, Satyajit: *Warum ich Filme mache*. In: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96, 40. Jahrgang, Berlin September 2003.
Redding, Judith M. und Brownworth, Victoria A.: *Film Fatales*. *Independent Women Directors*. Seal Press, Seattle Washington 1997.
Roberge, Gaston: *Über das Schreiben von Drehbüchern. Satyajit Ray in einem Gespräch mit Gasto Roberge*. In: *Film Miscellany*, Dezember 1976, Nachdruck in: *Indian Cinema 1978*. Hrsg. von T.K.N. Menon. Zitiert in *Panorama des neuen indischen Films. 9. Internationales Forum des jungen Films*. Hrsg. von Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 1979 sowie in: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96, 40. Jahrgang, Berlin September 2003.
Robinson, Andrew: *Satyajit Ray. The Inner Eye*. I.B. Tauris, London, New York 2004.
Rogoff, Irit: *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*. Routledge, London, New York 2000.
Roy, Nina Tamara: *The Third Space Critique*: *The Diasporic Cinema of Ismail Merchant and Mira Nair in Relation To Colonial and Post-Colonial Theory*. A Thesis for the degree of Master of Arts in Art History, University of California, Riverside 1996.
Rushdie, Salman: *Satyajit Ray at 70*. In: *Satyajid Ray at 70 – as Writer, Designer, Actor, Director, Cameraman, Editor, Composer*. Hrsg. von Alok. B. Nandi, Point of View and Orient Longman, Brüssel 1991 sowie in: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96, 40. Jahrgang, Berlin September 2003.
Sadoul, Georges: *Interview mit Satyajit Ray*. In: Cahiers du Cinéma Nr. 175, Februar 1966 sowie in: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek, Nr. 96, 40. Jahrgang, September 2003.
Schneider, Alexandra: *Bollywood. Das indische Kino und die Schweiz*. Edition Museum für Gestaltung, Zürich 2002.
Schneider, Alexandra: *Im Niemandsland von Affekt und Aspiration. Zum filmischen Raum im kommerziellen Hindi-Kino*. In: *Film-Konzepte*, Ausgabe 10/2006. Hrsg. von Thomas Koebner, Fabienne Liptay und Susanne Marschall, *edition text+kritik*, München 2006.
Schulze, Brigitte: *Die Erfindung der geeinten Nation. Der indische Film*. In: *Mythen der Nationen. Völker im Film.* Hrsg. von Rainer Rother, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1998.
Schumann, Hans Wolfgang: *Die großen Götter Indiens. Grundzüge von Hinduismus und Budismus.* Heinrich Hugendubel Verlag, transcript Verlag, München 2004.
Seeßlen, Georg: *Texte zum Werk von Satyajit Ray. Von Indien lernen – Der Oscar-Preisträger Satyajit Ray.* In: Der Tagesspiegel, 19.04.1992 sowie in: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96, 40. Jahrgang, Berlin September 2003.

Sen, Mrinal: *Indien – and the show must go on. Die größte Filmindustrie der Welt*. VHS, Ausgabe 14 der Reihe: *Das Jahrhundert des Kinos – 100 Jahre Film, Absolut Medien*. Zitiert in
Michaela Maywald: *Indische Frauen in der Diaspora. Und ihre Darstellung im Diaspora-Kino*. Diplomarbeit an der Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Wien, Wien 2005.
Spivak, Gayatri: *Can The Subaltern Speak?* In: *Marxism and the Interpretation of Culture.* University of Illinois Press, Urbana, Chicago 1988.
Stempel, Hans: *Die Erde, nicht die Götter. Zum Tod von Satyajit Ray*. In: Frankfurter Rundschau, 25.04.1092 sowie in: *Satyajit Ray*. Hrsg. von Kinemathek Nr. 96, 40. Jahrgang, Berlin September 2003.
Stuart, Andrea: *Mira Nair. A new hybrid cinema*. In: *Women and Film. A sight and sound reader.* Hrsg. von Pam Cook und Philip Dodd, British Film Institute, London 1997.
Szarkowski, John: *William Eggleston's Guide.* Hrsg. von The Museum of Modern Art, New York 2007.
Thoraval, Yves: *The Cinemas of India.* Macmillan India Limited, New Delhi 2000.
Twentieth Century Fox: *The Namesake*. Los Angeles, New York 2006.
Uberoi, Patricia: *Freedom and Destiny. Gender, Family and Popular Culture in India.* Oxford University Press, New Delhi 2006.
Uhl, Matthias: *Das indische Kino – eine Einführung*. In: *Film-Konzepte*, Ausgabe 10/2006. Hrsg. von Thomas Koebner, Fabienne Liptay und Susanne Marschall, *edition text+kritik*, München 2006.
Vasudevan, Ravi S.: *Making Meaning in Indian Cinema*. Oxford University Press, Neu Delhi 2000.
Waterstone, Richard: *Indien. Götter und Kosmos. Karma und Erleuchtung. Meditation und Yoga*. TASCHEN GmbH, Köln 2007.
Willemen, Paul: *Der regionale Film in Indien*. In: *Kino in Indien II*. Hrsg. von Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 1988.
Wurzinger, Cornelia: *Bedeutung und Funktion der Mythen im Film Indiens. Analyse ausgewählter Beispiele*. Diplomarbeit an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 2005.
Zimmer, Heinrich: *Maya. Der indische Mythos*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1978.
Zimmer, Heinrich: *Indische Mythen und Symbole. Schlüssel zur Formenwelt des Göttlichen*. Eugen Diederichs Verlag, Köln 1981.

Zeitschriften

Anbarasanm Ethirajan und Otchet, Amy: *Mira Nair: an eye for paradox*. In: UNESCO Courier, November 1998, Band 51, Ausgabe 11, S. 46-49.
Anderson, Erika Surat: *Film Review of Mississippi Masala by Mira Nair.* In: Film Quarterly, Ausgabe 46, Nummer 4, Sommer 1993, S. 23-26. Zitiert in Roy, Nina Tamara: *The Third Space Critique*: *The Diasporic Cinema of Ismail Merchant and Mira Nair in Relation To Colonial and Post-Colonial Theory*. A Thesis for the degree of Master of Arts in Art History, University of California Riverside 1996.
Anonymus: *A Romantic Mixture*. In: The New York Times, 09.11.1990.
Anonymus: *"Kama Sutra" – A Tale of Love*. In: Der Spiegel, Heft 2, 06.01.1997, S. 164.
Anonymus: *Henna and Cellphones*. In: Sight and Sound, Band 12, Ausgabe 1, Januar 2002, S. 18-20.
Anonymus: *Against the Grain: With the Studios Focused on Special Effects-Laden Blockbusters HBO Is Moving in the Opposite Direction, toward Well-Written Films with a Point of View*. In: Broadcast & Cable, 04.11.2002, S. 10A-11A. Zitiert in Muir, John Kenneth: *Mercy in her eyes. The films of Mira Nair*. Applause Theatre & Cinema Books, New York 2006.
Anonymus: *"Ich bin Pugly, ich mache keinem was vor"*. In: Stuttgarter Zeitung, 05.06.2007, S. 25.

Arora, Poonam, Irving, Katrina: *Culturally specific texts, culturally bound audiences: Ethnography in the place of its reception.* In: Journal of Film and Video, Band 43, 1991, S. 111-120.
Austin, Tom: *Swelter*. In: Miami New Times, 6.4.1994, S. 1H. Zitiert in Muir, John Kenneth: *Mercy In her eyes. The films of Mira Nair*. Applause Theatre & Cinema Books, New York 2006.
Bahri, Deepika: *The Namesake: Deepika Bahri is Touched by Mira Nair's Vivid, Sonorous Account of Immigrant Life in an Adopted Home City*. In: Film Quarterly, Ausgabe 61, Nummer 1, Herbst 2007, S. 10-15.
Ballal, Prateeti Punja: *Illiberal Masala: The Diasporic Distortions of Mira Nair and Dinesh D'Souza*. In: Weber Studies: An Interdisciplinary Humanities Journal. Ausgabe 15/1, Winter 1998, S. 95-104.
Banerjee, Bidisha: *Exoticized Heroine or Hybrid Woman? Diasporic Female Subjectivity in Mira Nair's Mississippi Masala*. In: Asian Cinema, Herbst/Winter 2011, S. 417- 432.
Bharucha, Rustom: *Haraam Bombay!* In: Economic and Political Weekly, 10.06.1989, S. 1275-1279. Zitiert in Naficy, Hamid: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2001.
Bhavnani, Kum-Kum: *Organic Hybridity or Commodification of Hybridity? Comments on Mississipi Masala*. In: Meridians. feminism, race, transnationalism. Band 1, Ausgabe 1, Herbst 2000, S. 187-203.
Brauerhoch, Annette: *Salaam Bombay*. In: Epd Film, Ausgabe 5/1989, S. 36.
Berry, Cecelie S: *Mississippi Masala*. In: Cinéaste 19, Nummer 2, Dezember 1992, S. 66.
Buse, Uwe: *Überleben für Anfänger*. In: Der Spiegel, 11.12.2006, Heft 50, S. 149.
Buttgereit, Jörg: *Amelia*. In: Epd Film, Ausgabe 6/2010, S. 50.
Carr, David: *Earhart's Mystique Takes Wing Again*. In: The New York Times, 18.10.2009, S. AR1.
Chang, Justin: '*Amelia' flies familiar skies*. In: Variety (weekly), 26.10.-01.11.2009, S. 40-46, 55.
Chaudhury, Shoma: *Die Lebenslust der Elenden*. In: Weltwoche, 14.11.2002, S. 31.
Curiel, Jonathan: *Director Mira Nair dusts off her favorite novel for a critique of class and race, English-style.* In: San Francisco Chronicle, 9.02.2004, S. E1.
Cruz, Clarissa: *Sharp Dresser Vanity`s Costume Designer Uses the Color of Money for 19th Century Social Climber.* In: Entertainment Weekly, 3.09.2004, S. 26. Zitiert in John Kenneth Muir: *Mercy in her eyes. The films of Mira Nair*. Applause Theatre & Cinema Books, New York 2006
Dayal, Samir: *The Subaltern Does Not Speak: Mira Nair's Salaam Bombay! as a Post-Colonial Text*. In: Genders, Ausgabe 14, Herbst 1992, S. 16-32.
Derrer, Jan Christian: *"Das Denken überlassen wir den Zuschauenden". Gespräch mit D.A. Pennebker und Chris Hegedus*. In: Filmbulletin, Februar 1995, S. 47-55.
Engelhardt, Marc: *„Du lügst doch! Amin ist längst tot!"* In: die tageszeitung, 14.03.2007, S. 13.
Everschor, Franz: *Kritik oder Verleumdung? Vorwürfe gegen „Slumdog Millionaire" machen die Runde.* In: Film-Dienst, Ausgabe 5/2009, S. 48-49.
Feldvoß, Marli: *Ich bin von Natur aus unabhängig.* In: Berliner Zeitung, 18.04.2002, S. K02.
Feldvoß, Marli: *Von 'Salaam Bombay' zu 'Monsoon Wedding' – das Weltkino von Mir. Ein Porträt*. In: Epd Film, Ausgabe 4/2002, S. 23-25.
Feldvoß, Marli: *Becky in Bollywood*. In: Frankfurter Rundschau, 31.03.2005, S. 26.
Feldvoß, Marli: *The Namesake – Zwei Welten, eine Reise*. In: Epd Film, Ausgabe 6/2007, S. 39.
Feldvoß, Marli: *Ich bin eine Kämpferin. Die indische Regisseurin Mira Nair über Yoga, Bollywood und das Leben zwischen den Kulturen.* In: Epd Film, Ausgabe 6/2007, S. 24-27.
Feldvoß, Marli: *Die Liebe, die uns fehlt. Die Regisseurin Mira Nair über den Kampf der Kulturen Und ihren Film „The Namesake"*. In: Berliner Zeitung, 07.06.2007, S. K02.
Freedman, Samuel G.: *One people in two worlds.* In: The New York Times, 02.02.1992, S. 13-14.
Gansera, Rainer: *In den Schuhen des Geliebten. ‚The Namesake- Zwei Welten, eine Reise', ein vielschichtiger Heimatfilm von Mira Nair*. In: Süddeutsche Zeitung, 6./7.06.2007, S. 14.
Gelder, Van, Lawrence: *A Turn in the South*. In: The New York Times, 03.10.1989.

Germund, Willi: *Bauchtanz, Flashdance – aber nichts Nacktes. Beim indischen Internationalen Filmfestival zeigen die Veranstalter lieber Lichtspiele aus fremden Ländern*. In: Stuttgarter Zeitung, 21.01.1997, S. 23.

Gliatto, Tom in: People, 15.05.1995, S. 19. Zitiert in John Kenneth Muir: *Mercy in her eyes. The films of Mira Nair*. Applause Theatre & Cinema Books, New York 2006.

Gottschalk, Katrin: *Bruce Davidson: Insider von außen*. In: Der Tagesspiegel, 03.04.2012, S. 22.

Göttler, Fritz: *Und noch ein allerletztes Bild*. In: Süddeutsche Zeitung, 13.08.2002, S. 13.

Göttler, Fritz: *Clash der Individuen im neuen Stadtfilm „New York, I love you"*. In: Süddeutsche Zeitung, 02.02.2010, S. 13.

Grefe, Christiane: *Einen Oscar für den Slum!* In: Die Zeit, 19.02.2009, S. 47.

Grüner, Gabriel: *Wollust in nassen Saris. Was Inder aufwühlt, kann Deutsche ganz schön kaltlassen: Mira Nair hat die berüchtigte Liebesfibel „Kama Sutra" in ein sittsames und doch heißumstrittenes Melodram verwandelt*. In: Stern, 07.05.1997, S. 186.

Hajari, Nisid: *In an Awkward Position*. In: Entertainment Weekly, 21.03.1997, S.55. Zitiert in John Kenneth Muir: *Mercy in her eyes. The films of Mira Nair*. Applause Theatre & Cinema Books, New York 2006.

Hamacher, Rolf-Rüdiger: *Kamasutra*. In: Film-Dienst, Ausgabe 9/1997, S. 21.

Hasel, Verena Friederike: *Mythos Indien. Eine schrecklich liebe Familie*. In: Der Tagesspiegel, 07.06.2007, S. 31.

Haß, Frauke: *„Gut, wenn der Westen nervös ist"*. In: Frankfurter Rundschau, 04.06.2007, S.16-17.

Höbel, Wolfgang: *Das Kino danach.* In: Der Spiegel, Heft 37, 09.09.2002, S. 182.

Holden, Stephen: *Enter Scarlett, no, I mean Becky*. In: International Herald Tribune, 16.09.2004, S. 12

Holden, Stephen: *Film Review: Modernity and Tradition at a Cultural Crossroads*. In: The New York Times. 09.03.2007, S. E10.

Jähner, Harald: *Ingenieurin der Verführungskraft.* In: Berliner Zeitung, 30.03.2005, S. 29.

Jähner, Harald: *Die ganze Schönheit des Ehetrotts. Wieder ein Hohelied auf die Macht der Familie: Mira Nairs wundersamer Film „The Namesake"*. In: Berliner Zeitung, 06.06.2007, S. 29.

James, Caryn: *A Film Maker's Witty and Poetic Last Word*. In: The New York Times, 25.09.1989, S. 3. Zitiert in Naficy, Hamid: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2001.

James, Caryn: *A social climber with heart*. In: International Herald Tribune, 31.08.2004, S. 9.

Jenny, Urs: *Familienzirkus auf Indisch*. In: Der Spiegel, Heft 16, 15.04.2002, S. 175.

Jenny, Urs: *Indischer Sommer in London*. In: Der Spiegel, Heft 25, 17.06.2002, S. 178.

Jethanandani, Ashok: *The Spirit of Survival. Spotlight on the street children and new immigrants.* In:India Currents, Oktober 1988, S. 12.

Kämpchen, Martin: *Nach Lagaan. Aufbruch im indischen Kino: Bollywood will nach Hollywood*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.04.2002, S. 49.

Kämpchen, Martin: *Britisches Produkt, indisches Problem*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.01.2009, S. 31.

Kelly, Christopher: *Monsoon Wedding Director's String of Hits Blows Away Skeptics*. In: Knight Ridder/Tribune News Service, 02.03.2002, S. K632. Zitiert in Muir, John Kenneth: *Mercy in her eyes. The films of Mira Nair*. Applause Theatre & Cinema Books, New York 2006.

Kilb, Andreas: *Familienfest und andere Schwierigkeiten. Warnung vor dem hilfreichen Onkel: Mira Nairs indischer Hochzeitsreigen „Monsoon Wedding" im Kino*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.04.2002, S. 45.

Kilb, Andreas: *Eine Ewigkeit und ein Tag*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.11.2002, S. 33.

Kilb, Andreas: *Die Rose aus Stahl. Mira Nair verfilmt William Thackerays „Jahrmarkt der Eitelkeit"*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.03.2005, S. 35.

Knörer, Ekkehard: *Scharf ist nicht gleich scharf*. In: die tageszeitung, 31.03.2005, S. 16.

Kohler, Michael: *Unter Gogols Mantel*. In: Frankfurter Rundschau, 06.06.2007, S. 21.
Köhler, Margret: *Rückkehr zur Gegenwart. 58. Internationales Filmfestival Venedig: Der Wettbewerb.* In: Film-Dienst, Ausgabe 20/2001, S. 42-44.
Köhler, Margret: *Mitten im Geschehen. Mira Nair zu „Monsoon Wedding“*. In: Film-Dienst, Ausgabe 8/2002, S. 12.
Krekeler, Elmar: *Lauter Nettigkeiten*. In: Die Welt, 30.03.2005, S. 29.
Kriest, Ulrich: *Namesake – zwei Welten, eine Reise*, In: Film-Dienst, 12/2007, S. 32
Kuhn, Doris: *Glück auf Bestellung. Indischer Hochzeitsrausch – Mira Nairs Film „Monsoon Weding“*. In: Süddeutsche Zeitung, 22.04.2002, S. 14.
Lahr, John: *Whirlwind Mira Nair and Her Chelsea Production Company Mirabai Films*. In: New Yorker, 09.12.2002, S. 100-105.
Lang, Bianca: *Indische Nächte*. In: Stern, Heft 16, 11.04.2002, S. 181.
LaSalle, Mike: *'Perez Family' Falls Apart after a While*. In: San Francisco Chronicle, 13.05.1995, S. E1.
Lenz, Eva-Maria: *Fahnen, Sänften, Elefanten. Ausstattungsorgie in Tausendundeiner Nacht: „Kama Sutra“ von Mira Nair im Kino*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 07.05.1997, S. 44.
Leweke, Anke: *„Bollywood liegt im Trend“.* In: die tageszeitung, 17.04.2002, S. 16.
London, James Inverne: *Finding the Right Words*. In: Time Magazine, 02.09.2002, S. 39.
Lueken, Verena: *Mississippi Masala.* In: Epd Film, Ausgabe 10/1991, S. 42-43.
Macias, Robert: *The Best and Worst of 1995*. In: Hispanic, Dezember 1995, S. 16.
Mahrenholz, Simone: *Kama Sutra*. In: Epd Film, Ausgabe 5/1997, S. 45.
Marschall, Susanne: *From the Heart. Die Filmemacherin Deepa Mehta*. In: Film-Dienst, 18/2006, S.6-9.
Möllhoff, Christine: *Jede Stunde ein Mitgiftmord*. In: Der Tagesspiegel, 14.06.2012, S. 34.
Nair, Mira und Taraporavala, Sooni: *India Cabaret: Reflections and Reactions*. In: Discourse 8, Herbst-Winter 1986-87, S. 58-72.
Nair, Mira: *Create the world you know. Helmer reflects in filmmaking*. In: Variety (Daily), 30.09.2002, S. 14-16.
Nair, Mira: *Eat, Memory*. In: The New York Times Magazine, 14.11.2004, S. 12.
Nanda, Serena: *India Cabaret*. In: Amercian Anthropologist, Band 90, Ausgabe 2, Juni 1988, S. 493.
Nicodemus, Katja: *Elf Minuten, neun Sekunden und ein Bild*. In: Die Zeit, 29.08.2002, S. 38.
Nord, Christina: *Abrüstung der Vorstellungskraft*. In: die tageszeitung, 28.11.2002, S. 15.
Outlaw, Marpessa: *The Mira Stage.* In: Village Voice, 18.02.92, S. 64.
Painell, Sarah: *Mira's Masala.* In: India News, 15.04.92, S. 4.
Pauli, Harald: *Sex als sakraler Akt. Lektionen der Liebe: Die indische Regisseurin Mira Nair und Ihre Kinosaga „Kama Sutra“*. In: Focus, Heft 19, 05.05.1997, S. 144.
Pauli, Harald: *Delhi-Katessen*. In: Focus, Heft 16, 15.04.2002, S. 100.
Peitz, Christiane: *Hochzeits-Curry. Mira Nairs „Monsoon Wedding“ ist ein milde gewürztes Familie fest*. In: Die Zeit, 18.04.2002, S. 37.
Peitz, Dirk: *Ein indisches Märchen*. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, 31.07.2009, S. 11-14.
Pflaum, Hans Günther: *Es wurde Licht*. In: Süddeutsche Zeitung, 28.11.2002, S. 14.
Pym, John: *Life is a cabaret, the camera is a veil: a file on Mira Nair.* In: Monthly Film Bulletin, Band 56, Februar 1989, S. 43-44.
Rahman, M.: *Salaam Bombay! The Stars of the Street*. In: India Today, 15.08.1988, S. 112-114.
Rainer, Peter, in: Los Angeles Times, 12.05.1995, S. 2.
Rahayel, Oliver: *Monsoon Wedding*. In: Film-Dienst, 8/2002, S. 16.
Regnier, Pat: *Local Is the New Global: In Her Film Monsoon Wedding, Mira Nair Goes Home to NewDelhi, Where Cell Phones Blend In Sesamlessly with Saris*. In: Time International, 04.03.2002, S. 65. Zitiert in John Kenneth Muir: *Mercy in her eyes. The films of Mira Nair*. Applause Theatre & Cinema Books, New York 2006.

Renuka, Methil: *The Great Wedding Bazaar*. In: India Today International, 10.12.2001, S. 31-37.
Rizov, Vadim: *Amelia*. In: Sight & Sound, Ausgabe 1/2010, S. 50.
Rodek, Hanns-Georg: *Bollywood hat angerufen*. In: Die Welt, 10.04.2002, S. 10.
Schäfer, Karl-Heinz: *Neu im Kino. Mira Nairs „Kama Sutra“. Eros trägt Purpur und Gold*. In: Rheinischer Merkur, 02.05.1997, S. 21.
Sharma, Alpana: *Body Matters: the Politics of Provocation in Mira Nair's Films*. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Band 18, Ausgabe 1, 2001, S. 91-103.
Schariff, Farha: *Straddling the Cultural Divide: Second-Generation South Asian Identiy and The Namesake*. In: Changing English. Studies in Culture and Education. Band 15, Nummer 4, Dezember 2008, S. 457-466.
Schickel, Richard: *Fresh off the Boatlift*. In: Time Magazine, 29.03.1995, S. 66.
Schifferle, Hans: *Münchner Filmfest: Wie Hollywoods große Stars ein neues Gefühl von Unabhängigkeit verspüren.* In: Süddeutsche Zeitung, 05.07.2003, S. 15.
Scholz, Martin: *X:zentrisch / Warum die indische Filmregisseurin Mira Nair verregnete Hochzeiten sinnlich findet und Zensoren mit vorgetäuschten Orgasmen ärgert*. In: Frankfurter Rundschau, 20.04.2002, S. B20.
Schulz-Ojala, Jan: *Flirt mit dem Tod*. In: Der Tagesspiegel, 16.06.2010, S. 30.
Schwarzbaum, Lisa: *The Perez Family*. In: Entertainment Weekly, 19.05.1995, S. 44-45.
Schweiger, Daniel: *Here comes the Dulhan. Director Mira Nair throws a Monsoon Wedding.* In: Venice, Ausgabe 3/2002, S. 55-56.
Seitz, Alexandra: *Bruchlandung in der Vergangenheit*. In: Berliner Zeitung, 17.06.2010, S. 30.
Shah, Amit: *A Dweller in Two Lands: Mira Nair, Filmmaker*. In: Cineaste, 15.03.1987, S. 22-24.
Solomon, Deborah: *Questions for Mira Nair. All's Fair*. In: The New York Times, 29.08.2004.
Srikanth, Rajini: *Ethnic Outsider as the Ultimate Insider: The Paradox of Verghese's My Own Country*. In: MELUS, Band 29, Nummer 3/4, Herbst/Winter 2004, S. 433-450.
Stein, Ruthe: *Filming her own stories. Mira Nair's 'Wedding' about Punjabi family.* In: San Francisco Chronicle, 03.03.2002, S. 30.
Stengel, Marc: *Translating Stories*. In: Weekly Wire / Nashville Scene, 22.12.1997, S.1. Zitiert in: John Kenneth Muir: *Mercy in her eyes. The films of Mira Nair*. Applause Theatre & Cinema Books, New York 2006.
Sterneborg, Anke: *Die Philosophie der Liebe / Laß mich dein Badewasser trinken: „Kama Sutra“ von Mira Nair*. In: Süddeutsche Zeitung, 07.05.1997, S. 20.
Sterneborg, Anke: *Im Licht der Liebe. Regisseurin Mira Nair zu IBM, Bollywood und „Monsoon Wedding“*. In: Süddeutsche Zeitung, 22.04.2002, S. 14.
Stone, Judy: *Culture clash in 'Masala'*. In: Datebook/Chronicle, 16.02.92, S. 31.
Tarasaria, Sharda: *Laughing Club is No More a Laughing Matter*. In: The Urban Indian, 20.11.2003.
Thompson, Andrew O.: *The look of love.* In: American Cinematographer, Ausgabe 2/1997, S. 96-102.
Vahabzadeh, Susan: *Gleichmäßig gemein. Mira Nair hat Thackerays „Jahrmarkt der Eitelkeiten“ verfilmt*. In: Süddeutsche Zeitung, 01.04.2005, S. 17.
Virdi, Jyotika: *(Mis)representing child labor*. In: Jump Cut. A Review Of Contemporary Media. Nummer 37, Juli 1992, S. 29-35.
Weingarten, Susanne: *Sex im Sari*. In: Der Spiegel, Heft 19, 05.05.1997, S. 233.
Wetzker, Wibke: *Elf Regisseure feiern eine Metropole in dem Episodenfilm „New York, I love you“. Großstadtbewohner unter sich*. In: Berliner Zeitung, 28.01.2010, S. K03.
Woodruff, Zachary in: Tucson Weekly, 18.05.1995, S.1-3. Zitiert in: John Kenneth Muir: *Mercy in Her eyes. The films of Mira Nair*. Applause Theatre & Cinema Books, New York 2006.

Internetquellen

Anonymus: *Salaam Bombay!*
http://mirabaifilms.com/frameset_8.html (Zugriff vom 05.08.2008)
Anonymus: *So far from India*.
http://www.mirabaifilms.com/frameset_11.html (Zugriff vom12.04.2012)
Anonymus: *Still, The Children Are Here*.
http://icarusfilms.com/new2004/still.html (Zugriff vom 01.07.2012)
Anonymus: *The Aviatrix*.
http://slightlyintrepid.blogspot.de/2009/12/aviatrix.html (Zugriff vom 06.09.2012)
Anonymus: *11'09''01 - September 11*.
http://www.movienetfilm.de/11_09_01/presseheft.php#01(Zugriff vom 25.04.2012)
Arora, Chandna: *Kama Sutra queen to Delhi mum*. 02.10.2010
http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/bollywood/news-interviews/Kama-Sutra-queen-to-Delhi-mom/articleshow/6664735.cms? (Zugriff vom 01.11.2012)
Berardinelli, James: *Kama Sutra. A film Review*. 1997 http://www.imdb.com/reviews/72/7234.html (Zugriff vom 06.09.2012)
Borcholte, Andreas: *Nitin Sawhney. Ein Musiker zwischen den Welten*. 30.09.1999
http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,58058,00.html (Zugriff vom 06.09.2012)
Carnevale, Bob: *"The Namesake – Mira Nair Interview"*.
http://www.indielondon.co.uk/FilmReview/the-namesake-mira-nair-interview (Zugriff vom 06.09.2012)
Ebert, Roger: *New York, I love you.* 14.10.2009
http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20091014/REVIEWS/910149995 (Zugriff vom 01.11.2012)
Eisler, Rudolf: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe: Maya*.
http://www.textlog.de/4403.html (Zugriff vom 06.09.2012)
Female First: *Amelia Earhart: An icon*. 09.11.2009
http://www.femalefirst.co.uk/movies/Amelia-7759page2.html (Zugriff vom 02.09.2012)
Gleiberman, Owen: *Kama Sutra: A Tale of Love*. 21.03.1997
http://www.ew.com/ew/article/0,,287135,00.html (Zugriff vom 01.11.2012)
Glombitza, Birgit: *„Ich brauche den Zirkus des Lebens"*, 02.06.2008
http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,487445,00.html (Zugriff vom 06.09.2012)
Gottschlich, Pierre: *Die indische Diaspora als Wirtschaftsfaktor: Workers' Remittances*. 2005
http://www.wiwi.unirostock.de/fileadmin/Institute/IPV/Lehrstuehle/Internationale_Politik/Pierre_Gottschlich/gottschlich2005remittances.pdf (Zugriff vom 31.08.2012)
Greer, Bonnie: *Interview - Mira Nair*. In: The Guardian/NFT, 12.06.2002
http://www.guardian.co.uk/film/2002/jun/12/guardianinterviewsatbfisouthbank1 (Zugriff vom 06.09.2012)
Grote-Beverborg, Tobias: *Aids in Indien. Die Angst vor der Wahrheit*. 05.08.2008
http://www.dw.de/dw/article/0,,3537238_page_0,00.html (Zugriff vom 11.05.2012)
Haas, Daniel: *Mach den Abflug, Feministin!*. 17.06.2010
http://www.spiegel.de/kultur/kino/biopic-amelia-mach-den-abflug-feministin-a-701013.html (Zugriff vom 02.11.2012)
Hartmann, P.W.: *Das grosse Kunstlexikon*.
http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html (Zugriff vom 06.09.2012)
Hasan, Ayesha: *Professor Mira Nair Reflects on Her Film Career During Zora Neale Hurston Lecture*. 01.08.2002
http://www.columbia.edu/cu/news/02/08/miraNair.html (Zugriff vom 30.08.2012)
Kedves, Jan: *Ein Triumph der amerikanischen Zahnmedizin*. 16.06.2010
http://www.taz.de/!54125/ (Zugriff vom 02.11.2012)

Klabacher, Heidemarie: *Hauptschauplatz als Nebendarsteller. Neu im Kino / New York, I love you*. 09.04.2010 http://www.drehpunktkultur.at/index.php?option=com_content&view=article&id=893:hauptschauplatz-als-nebendarsteller&catid=30:filmbesprechunge&Itemid=68 (Zugriff vom 08.05.2012)
Kumar, Rajesh: *„Mira Nair returns to her Kolkata chromosomes with 'Namesake'"*, 24.05.2005 http://www.mirabaifilms.com/wordpress/?page_id=48 (Zugriff vom 06.09.2012)
Laly, Amy: *Kama Sutra*. http://mith.umd.edu/WomensStudies/FilmReviews/K/kama-sutra-laly (Zugriff vom 06.09.2012)
Lehan, Joanna: Pressetext zur Ausstellung „Mitch Epstein Work" der Galerie Thomas Zander, Köln 2007 http://www.galeriezander.com/de/exhibition/work/information (Zugriff vom 20.07.2012)
Levy, Emanuel: New York, I Love You: Mira Nair in the Diamond District*, 2012* http://www.emanuellevy.com/comment/new-york-i-love-you-mira-nair-in-the-diamond-district7/ (Zugriff vom 05.09.2012)
Lithgow, John: *A Conversation with Filmmaker Mira Nair. Part of the Office for the Arts' "Learning From Performers" series*. 2006 http://athome.harvard.edu/programs/cmn/cmn_video/cmn_1.html (Zugriff vom 30.07.2012)
Lumenick, Lou: *Big Appelsauce*. 16.10.2009 http://www.nypost.com/p/entertainment/movies/item_LhETdSdVyJ5r0CbvJLlWoI (Zugriff vom 08.05.2012)
Maslin, Janet: *The Engine of a Train to America*. 09.10.1983 http://www.nytimes.com/1983/10/09/movies/the-engine-of-a-train-to-america-film-festival.html (Zugriff vom 01.11.2012)
Maslin, Janet: *Kama Sutra. Seduction, a skill that gets results.* 28.02.1997 http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9D01E1DE1231F93BA15751C0A961958260 (Zugriff vom 01.11.2012)
Majumder, Sonja:*„Niemand wird unsere Geschichten erzählen, wenn wir es nicht tun"*, 13.07.2007 http://www.planet-interview.de/mira-nair-13072007.html (Zugriff vom 06.09.2012)
McCarthy, Todd: *Kama Sutra: A Tale of Love*. 21.10.1996 http://www.variety.com/review/VE1117911365?refcatid=31(Zugriff vom 01.11.2012)
Meyns, Michael: *New York, I love you*.www.programmkino.de/cms/links.php?id=1167 (Zugriff vom 08.05.2012)
Mühlbeyer, Harald: *Uns bleibt immer Paris: "New York, I Love You", der neue Städteliebe Kompilationsfilm*. Januar 2010 http://screenshot-online.blogspot.de/2010/01/new-york-i-love-you-der-neue.html (Zugriff vom 06.11.2012)
Narayanan, Srini: *Film Review: Kamasutra: A Tale of Love.* 04.03.2008 http://www1.icsi.berkeley.edu/~snarayan/kamasutra.txt (Zugriff vom 06.09.2012)
Österreichisches Filmmuseum: *Der Weg der Termiten. Chronique d'un été (1961)*, 2007 http://filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=2203&anzeige= (Zugriff vom 07.09.2012)
Pais, Athur J.: *Mira Nair, Abraham Verghese in conversation*, 12.02.2009 http://www.rediff.com/movies/2009/feb/12mira-nair-verghese-in-conversation.htm (Zugriff vom 06.09.2012)
Pientka, Claudia: *Jenseits von Bollywood*, 28.11.2007 http://www.stern.de/kultur/film/dvd/interview-mira-nair-jenseits-von-bollywood-603767.html (Zugriff vom 30.11.2012)
Rees, Jasper: *Indira Varma. From the naked to the dead*, 19.01.2008 http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3670603/Indira-Varma-From-the-naked-to-the dead.html (Zugriff vom 01.11.2012)

Rooney, David: *Hysterical Blindness*. 24.01.2002
http://www.variety.com/review/VE1117916823?refcatid=31 (Zugriff vom 14.07.2012)
Sadurni, Isabel: *Mumbai Love Story*.
http://www.isabelsadurni.com/?page_id=11 (Zugriff vom 30.01.2012)
SAWNET: *Kama Sutra*.
http://www.sawnet.org/cinema/reviews.php?Kama+Sutra (Zugriff vom 06.09.2012)
Schwarzbaum, Lisa: *New York, I love you*. In: Entertainment Weekly, 14.10.2009
http://www.ew.com/ew/article/0,,20312202,00.html (Zugriff vom 01.11.2012)
Schwartz, Dennis: *Hysterical Blindness (2002)*. 02.10.2002
http://www.imdb.com/reviews/329/32911.html (Zugriff vom 14.07.2012)
Schweizerhof, Barbara: *Die Ehe als Langzeitprojekt*. 09.06.2007
http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2007/06/09/a0213 (Zugriff vom 30.06.2012)
Scott, A. O.: *Manhatten Is for Lovers, Two by Two by Two by…* In: The New York Times, 15.10.2009 http://movies.nytimes.com/2009/10/16/movies/16newyork.html?_r=0 (Zugriff vom 01.11.2012)
Skasa-Weiß, Ruprecht: *New York, I love you. Mehr als die Stadt lieben die Leute einander*. 28.01.2010 http://content.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/2366001_0_9223_-new-york-i-love-you-mehr-als-die-stadt-lieben-die-leute-einander.html (Zugriff vom 02.11.2012)
Sterneborg, Anke: *Die Frau, die nie zurückkehrte*. 16.06.2010
http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-amelia-die-frau-die-nie-zurueckkehrte-1.960451 (Zugriff vom 02.11.2012)
Twentieth Century Fox und Made in Atlantis: *Amelia. Full Production Notes*, 2009
http://madeinatlantis.com/movies_central/2009/amelia_production_details.htm (Zugriff vom 05.09.2012)
unicef: *AIDS in Indien – fünf vor zwölf*. Pressearchiv 2006 http://www.unicef.de/presse/pm/2006/aids katastrophe-in-asien-verhindern/indien/ (Zugriff vom 11.05.2012)
Winkler, Thomas: *New York, I love you. Love rules.* film.fluter.de/de/352/kino/8256/ (Zugriff vom 08.05.2012)
Wolff, Rochus: *Amelia*. 30.04.2010
http://www.critic.de/film/amelia-1782/ (Zugriff vom 02.11.2012)